

*Hypnerotomachia*  
*Poliphili*  
Francesca  
Colonny



Anna Klimkiewicz

*Hypnerotomachia*  
*Poliphili*  
Francesca  
Colonna

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

## RECENZENCI

*prof. dr hab. Maria Maślanka-Soro*

*prof. dr hab. Piotr Salwa*

## PROJEKT OKŁADKI

*Anna Sadowska*

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Instytutu Filologii Romańskiej Wydziału Filologicznego

© Copyright by Anna Klimkiewicz & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2015

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-3908-3



[www.wuj.pl](http://www.wuj.pl)

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-81, fax 12-663-23-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: [sprzedaz@uj.pl](mailto:sprzedaz@uj.pl)

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

# Spis treści

ZAMIAST WSTĘPU .....	7	
SPIS WAŻNIEJSZYCH SKRÓTÓW .....	15	
ROZDZIAŁ I		
<i>Hypnerotomachia Poliphili</i> . Wydanie. Kwestie sporne. Interpretacje...	17	
ROZDZIAŁ II		
Sen filozoficzny i symboliczne przedstawienia.....	37	
ROZDZIAŁ III		
Objaśnianie świata w <i>Hypnerotomachii Poliphili</i> .....	63	
ROZDZIAŁ IV		
Ogrody i wyspa.....	97	
ROZDZIAŁ V		
Wpływ Orientu i synkretyzm kultur .....	139	
***		
<i>HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI</i>		
Spis rozdziałów <i>Hypnerotomachii Poliphili</i>		
Tekst oryginalny oraz przekład rozdziałów I, II, III i IV.....	167	
Przypisy do tekstu polskiego tłumaczenia .....	257	
BIBLIOGRAFIA .....		261
Konsultowane wydania <i>Hypnerotomachii Poliphili</i> .....	261	
Inne teksty źródłowe .....	261	
Studia krytyczne i opracowania.....	264	
SPIS ILUSTRACJI .....		269
INDEKS NAZWISK.....		271



## Zamiast wstępu

Minęło ponad pięćset lat od wydania *Hypnerotomachii Poliphili*, książki, którą się uznaje za arcydzieło sztuki i typografii wszechczasów. Jest to z pewnością najbardziej oryginalne dzieło drugiej połowy włoskiego Quattrocenta. Na jego temat wypowiadają się znawcy humanizmu, historycy sztuki, architektury, filozofowie i lingwiści, książka jednak nie należy do najbardziej czytanych, nie można jej też przeczytać jednym tchem. To tekst, który się bada i studiuje, fragment po fragmencie, a uważny czytelnik, śledzący jego treść i formę, zagłębia się w świat humanistycznej Italii i poznaje jej starożytne dziedzictwo.

Dzieło jest słynne z wielu powodów. Ta hermetyczna powieść zawiera przekaz dostępnej wiedzy, łączy antyczną przeszłość ze współczesnością, mówi o tajemnicach *res occultae* i o apogeum klasycznej kultury. Jest syntezą wiedzy archeologicznej i naturalistycznej doktryny, przekazuje najcenniejsze zdobycze renesansowej filozofii i sztuki, jej estetykę, symbolikę i wartości. Sławne są ksylografie, które zamieszczono w tekście – należą do najpiękniejszych rycin weneckiego renesansu i objaśniają opowiadaną historię. Słynna jest „zagadka” twórcy utworu – wokół postaci autora toczą się krytyczne spory, jednak nie wiemy na pewno, kto napisał dzieło. Intrygujący jest także język utworu – *Hypnerotomachia* napisana jest w sposób trudny, hybrydowym językiem, w którym łączy się łacinę i grekę, miesza formy włoskie i orientalne, jest to język sztuczny, dziwny i niełatwy do zrozumienia.

Dzieło nadal fascynuje, wzbudza kontrowersje, zdumiewa treścią i formą, jego mroczny urok wciąż pociąga i zachwyca, a jego sekrety ciągle pozostają nieustannym źródłem pytań.

Wśród ogromnej liczby studiów na temat *Hypnerotomachii*, powstałych głównie w języku włoskim, angielskim i niemieckim, wyróżniają się opracowania towarzyszące wydaniom krytycznym utworu, poczynając od publikacji z 1959 roku Giovanniego Pozziego i Marii Caselli, którzy przygotowali do druku tekst i objaśnienia. Na szczególną uwagę zasługuje dwutomowe wydanie z 2004 roku z reprintem oryginału oraz tłumaczeniem tekstu na włoski, opatrzonym wnikliwym komentarzem Marco Arianiego i Mino Gabriele. W Polsce *Hypnerotomachia* jest utworem prawie zupełnie nieznanym, nie ma tu egzemplarzy pierwszego wydania (Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu posiada egzemplarz wydania drugiego, z 1545 roku), brak również studiów krytycznych i opracowań dzieła, które też nie doczekało się żadnego polskiego przekładu. W niniejszej monografii staram się choć po części brak ten uzupełnić i przedstawić utwór, okoliczności jego wydania, kwestie sporne i interpretacje. Erudycyjne dzieło Colonna trudno jednoznacznie wpisać w tradycję literacką, choć nawiązuje do wielu różnorodnych źródeł, trudno także wskazać naśladowców utworu. Zawile aluzje, tajemnicze symbole, hybrydowy język mają wyrazić hermetyczną treść *Hypnerotomachii*, lecz nie ułatwiają zrozumienia dzieła. Stąd też prosty układ niniejszego opracowania: pierwsza część jest poświęcona omówieniu kwestii, które uważam za reprezentatywne dla włoskiej kultury drugiej połowy piętnastego wieku, z uwzględnieniem powiązań z tradycją antyczną, średniowieczną i humanistyczną, nie tylko literacką i filozoficzną, lecz – szczególnie – ze światem architektury, obrazu i rzeźby. Humanistyczne widzenie świata, które



się przejawia w symbolice filozoficznego snu, nabiera nowych kształtów w opisach Cytery i jej renesansowych już ogrodów, a całość mówi o jednej, wspólnej kulturze ludzkości. Sposób widzenia świata i objaśnianie rzeczywistości to w *Hypnerotomachii* temat, który łączy się z tajemnicą przemiany człowieka i natury i jako taki symbolizowany jest przez struktury tworzące wyspę i ogrody – kwestie, które porusza autor mają charakter filozoficzny, w filozofii jednak dominuje i rządzi sztuka.

Narracja książki Colonney jest skomplikowana i szczegółowy opis treści wydaje się zbędny. W to miejsce, w drugiej części monografii czytelnik znajdzie opisowe tytuły wszystkich trzydziestu ośmiu rozdziałów *Hypnerotomachii Poliphili*, w oryginale i po polsku, co umożliwi dokładne prześledzenie zdarzeń oraz historii wszystkich postaci, a także uzmysłowi strukturę całości. W dalszej kolejności zamieszczony został przekład czterech pierwszych ksiąg dzieła wraz z dedykacją i wstępem, które dają wyobrażenie o okolicznościach powstania utworu i jego założeniach. Przekład zaproponowano w układzie: oryginał/polskie tłumaczenie. Dla ułatwienia porównania tekstu oryginalnego i polskiego oraz orientacji w układzie podanych fragmentów w całości utworu wprowadzono oznaczenia stron pierwodruku i oznaczenia te powtórzono w tekście przekładu.

Niemniej dla czytelnika, który utworu nie zna, przydatne zdaje się syntetyczne streszczenie akcji i naświetlenie problematyki poszczególnych części utworu – pozwoli to uniknąć wątpliwości i niejednoznaczności, które mogą powodować wieloaspektowe i wieloznaczne treści omawianego dzieła. Streszczenie takie czytelnik znajdzie w poniższym paragrafie.

Książkę otwiera krótka dedykacja skierowana do Polii, po czym następuje właściwa opowieść. Polifilo znajduje się w swojej komnacie, w której spędza niespokojną noc, rozmyślając o miłości do Polii. Gdy zasypia, śni mu się, że znalazł się na pustej plaży, którą szybko opuszcza i wchodzi do gęstego lasu. Ucieka zeń, gnany nieokreślonym lękiem i przybywa nad rzekę. Pragnie napić się wody, lecz słyszy piękny śpiew i oddala się od rzeki – szuka miejsca, z którego płynie melodia. Zatrzymuje się pod dębem i ponownie zasypia. Pogrążony we śnie (a jest to już sen we śnie), odbywa wędrowkę wśród rozległych równin i łagodnych wzgórz. Na jego drodze pojawia się głodny wilk, który nagle znika, a Polifilo dociera do dziwnej budowli, złożonej z piramidy i obelisku. To pierwszy z cudów architektury, który napotka wśród ruin i na wpół dokończonych, zaprojektowanych ludzką myślą konstrukcji. Szczególną uwagę przyciągają tu dwa obiekty: rzeźba skrzydlatego konia i posąg słonia, na którym wznosi się obelisk. W piramidzie jest wejście, tak też Polifilo wchodzi do środka, by znaleźć się we wnętrzu przypominającym świątynię. Z ciemności wyłania się smok, który zagraджа mu drogę i gna go w głąb ciemnych pomieszczeń, z których Polifilo w przerażeniu ucieka.

Nowe rejony, które przemierza Polifilo, wydają się przyjazne – dominują tu aura i wspomnienia czasów antycznych. Przy pięknie zdobionej fontannie spotyka nimfy, których imiona sugerują, że chodzi o alegorię pięciu zmysłów. Prowadzą one wędrowca do term, gdzie następuje wspólna, zmysłowa kąpiel, a potem do siedziby królowej, którą jest Eleuterilyda, władczyni Wolnej Woli. Zaprasza ona Polifila na ucztę, po czym zachęca go, by ruszył w dalszą drogę na poszukiwanie Polii i udał się do kró-

lestwa Telosii, czyli Ostatecznej Przyczyny. Do granicy z kolejną krainą, którą wyznaczają trzy bramy, mają mu towarzyszyć dwie alegoryczne postaci: Logistica (Racjonalność) oraz Thelemia (Pragnienie). W czasie wizyty u Eleuteridy Polifilo ma okazję podziwiać posiadłości królowej, a wśród nich ogrody ze szkła i z jedwabiu, wodny labirynt, a także piramidę na sześciobocznej podstawie, która symbolizuje trójdzielną moc Bytu.

Polifilo, przybywszy do trzech bram, nad którymi widniały napisy mówiące o Chwale Boga, Matce Miłości i Chwale Świata, mimo sprzeciwu Logistyki przekracza środkową bramę Matki Miłości, na co Thelemia zapowiada, że niebawem spotka ukochaną Polię. I tak, młodzieniec spotyka nimfę niosącą płonącą pochodnię, która staje się jego przewodniczką i towarzyszką w dalszej podróży.

Wśród wspólnej wędrówki przez krainę Wenery spotykają cztery triumfalne pochody na cześć miłości Jowisza do śmiertelnych kobiet: Europy, Ledy, Danae i Semele. Następuje długi przegląd obrazów, które mówią o namiętności, po czym Polifilo i jego towarzyszka dochodzą do Pól Elizejskich, gdzie przebywają kobiety uwiedzione przez starożytnych bogów, a Polifilo coraz bardziej poddaje się urokowi swej przewodniczki. W dalszej drodze bohaterowie są świadkami triumfu Wertumnusa i Pomony i kultowych obrzędów, a potem dochodzą do świątyni poświęconej Wenus – tutaj Polifilo zostaje poddany ceremonii, w czasie której odkrywa tożsamość towarzyszącej mu nimfy – jest nią Polia. Ceremonia jest rodzajem obrzędu przypominającego mszę świętą, a kończy się obrazem rozkwitania róż zrodzonych z krwi. Po zakończeniu obrzędu młodzi kierują się w stronę ruin dawnego sanktuarium i cmentarza pełnego grobów zmarłych kochanków – przechodząc przez jego teren, zatrzymują się przy obrazie przedstawiającym królestwa

w zaświatach oraz kary, którym podlegają ci, którzy naruszyli prawa miłości, po czym docierają nad brzeg morza, skąd statek Kupidyna poniesie ich ku wyspie Cyterze.

Przybywszy na Cyterę, Polifilo i Polia biorą udział w pochodzie na cześć Amora, który prowadzi ich do amfiteatru znajdującego się w centrum wyspy. Na środku teatru znajduje się fontanna poświęcona Wenerze wraz z zasłoniętą rzeźbą przedstawiającą Matkę Bożą. Złotą strzałą otrzymaną od Kupidyna Polifilo przebija zasłonę i ukazuje się Wenera, po czym następują mistyczne zaślubiny młodych. Zaślubieni opuszczają amfiteatr i przybywają do fontanny, przy której słuchają opowieści nimf o oplakiwaniu Adonisa przez Wenerę. Pierwsza księga *Hypnerotomachii* kończy się prośbą, by Polia opowiedziała o swym pochodzeniu i o swej miłości.

Druga księga *Hypnerotomachii* zaczyna się zatem opowiadaniem Polii na temat dziejów jej rodu – wywodzi się ona, jak twierdzi, ze szlachtetnej rzymskiej rodziny Lelich. Następuje opowieść o powiązaniach potomków Lelich z miejscami leżącymi w prowincji trevisańskiej, wspomina się przy tym, że ród zniszczyła Wenera, aby ukarać Morganię, pierworodną córkę założyciela rodu, gdyż ta porównywała się do bogini miłości.

Polifilo po raz pierwszy miał ujrzeć Polię w roku 1462, w świątyni Diany. Był to czas dżumy i Polia złożyła śluby czystości i wierności bogini Dianie z zamian za uchronienie od choroby – wówczas młodzieniec w niej się zakochał, bez wzajemności. Nieczułość dziewczyny sprawiła, że Polifilo padł na jej oczach bez zmysłów. W końcu Polia, doznawszy wielu wizji, w których widziała kary dla niewdzięcznych kochanek nieodwzajemniających miłości, pouczona przez nianię, pocałunkiem zbudziła młodzieńca. Tak zastała ich najwyższa kapłanka Diany i wygnała ze świątyni. Młodzi schronili się w świątyni

rywalki Diany – Wenery – gdzie pobłogosławiła ich kapłanka Miłości. Tu kończy się opowieść Polii, i gdy Polifilo chce objąć swą Polię, dziewczyna znika, wypowiadając słowa ostatniego pożegnania. Młodzieniec się budzi i ze smutkiem żegna ukochaną. Jest świt i sen się zakończył – w Treviso, pierwszego maja 1467 roku.

Pozostało epitafium Polii, które mówi, że ona, choć martwa – wciąż żyje...



# Spis ważniejszych skrótów

<i>Am. Vis.</i>	=	<i>Amorosa visione</i> [G. Boccaccio, <i>Miłosna wizja</i> ]
<i>Am.</i>	=	<i>De Amore</i> [A. Capellanus, <i>Traktat o miłości</i> ]
<i>Cons. Phil.</i>	=	<i>De consolatione philosophiae</i> [Boecjusz, <i>O pocieszeniu, jakie daje filozofia</i> ]
<i>De Arch.</i>	=	<i>De Architectura</i> [Witruwiusz, <i>O architekturze ksiąg dziesięć</i> ]
<i>Gen.</i>	=	<i>Genealogia deorum</i> [G. Boccaccio, <i>Genealogia bogów</i> ]
<i>Hist.</i>	=	<i>Historiae</i> [Herodot, <i>Dzieje</i> ]
<i>Hist. nat.</i>	=	<i>Naturalis historiae libri XXXVII</i> [Pliniusz, <i>Historia naturalna</i> ]
<i>HP</i>	=	<i>Hypnerotomachia Poliphili</i> [F. Colonna, tekst oryginału <i>Hypnerotomachii</i> ]
<i>HP 2</i>	=	<i>Hypnerotomachia Poliphili</i> [F. Colonna, wersja włoska tekstu oryginału <i>Hypnerotomachii</i> lub komentarz do tekstu <i>Hypnerotomachii</i> ]
<i>Il.</i>	=	<i>Iliada</i> [Homer]
<i>M. Fiam.</i>	=	<i>Madonna Fiammetta</i> [G. Boccaccio, <i>Elegia do Madonny Fiammetty</i> ]
<i>Met.</i>	=	<i>Metamorfozy albo złoty osioł</i> [Apulejusz]
<i>Metam.</i>	=	<i>Metamorfozy</i> [Owidiusz]
<i>Nupt. Hon.</i>	=	<i>Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti</i> [Klaudjan, <i>Epitalamium na ślub cesarza Honoriusza z Marią</i> ]
<i>Phars.</i>	=	<i>Pharsalia</i> [Lukian, <i>Wojna domowa</i> ]
<i>Purg.</i>	=	<i>Purgatorio</i> [D. Alighieri, <i>Czyśćciec</i> ]
<i>Somn.</i>	=	<i>De somno et vigilia Liber</i> [Arystoteles, <i>O śnie i czuwaniu</i> ]
<i>Somn. Scip.</i>	=	<i>Commentarii in Somnium Scipionis</i> [Makrobiusz, <i>Komentarz do „Snu Scypiona”</i> ]





# Rozdział I

## *Hypnerotomachia Poliphili.*

### Wydanie.

### Kwestie sporne. Interpretacje<sup>1</sup>

Pod koniec 1499 roku w Wenecji, w oficynie Alda Manuzia została wydana anonimowa księga, którą badacze renesansu zgodnie określają mianem najpiękniejszej księgi świata. Pod

---

<sup>1</sup> Weneckie wydanie *Hypnerotomachii* Alda Manuzia Starszego z roku 1499 nosi tytuł *La battaglia d'amore in sogno di Polifilo dove si mostra che tutte le cose umane altro non sono che sogno e dove, nel contempo, si ricordano molte cose degne in verità di essere conosciute*.

Drugie wydanie opublikowali w roku 1545, również w Wenecji, synowie Alda: *La hypnerotomachia di Poliphilo. Cioè pugna d'amore in sogno. Dov' egli mostra che tutte le cose humane non sono altro che sogno*, Aldus, in casa de' figliuoli di Aldo, Venetia 1545.

W niniejszej publikacji, jeśli nie oznaczono inaczej, w cytatach i odniesieniach do tekstu *Hypnerotomachii* korzystam z następujących źródeł:

1. *Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia nisi somnium esse docet*, Aldus, Venice 1499. Egzemplarz zachowany w Wenecji. Nuova Manica Lunga, Fondazione Cini, FOAN TES 171.  
Źródło oznaczone jest skrótem *HP*, oznaczenia stron podane są w nawiasach kwadratowych i odpowiadają kartom inkunabułu. Z tego wydania pochodzą również zamieszczone tu ilustracje.
2. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, riproduzione dell'edizione aldina del 1499, (red.) Marco Ariani, Mino Gabriele, Adelphi, Milano 2004, t. I.
3. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, introduzione, traduzione e commento: Marco Ariani, Mino Gabriele, Adelphi, Milano 2004, t. II. Pozycja ta, na potrzeby odwołań bibliograficznych, jest oznaczona skrótem *HP 2*.

Przekład tekstu oryginału zamieszczony w drugiej części niniejszej publikacji powstał na podstawie powyższych źródeł.

względem wizualnym dzieło należy do najcenniejszych i najrzadszych inkunabułów: zdobione drzeworytami, oprawne w tłoczoną skórę ze srebrnymi okuciami, zawiera tekst o wyszukanym układzie graficznym, o harmonijnym doborze rycin i liter, którym elegancki krój nadał Francesco Griffo<sup>2</sup>.

Jest to wolumin *in-folio* (312 x 202 mm) liczący 234 karty, na których zamieszczono sto siedemdziesiąt dwie ksylografie ręki artysty związanego z kręgiem Andrei Mantegni<sup>3</sup>. Gdy otwieramy księgę, uwagę przyciąga tytuł utworu – *Hypnerotomachia Poliphili*:

POLIPHILI HYPNEROTOMACHIA, UBI  
HUMANA OMNIA NON NISI  
SOMNIUM ESSE DOCET,  
ATQUE OBITER PLURIMA  
SCITU SANE QUAM  
DIGNA  
COMMEMORAT.

\* \* \*

\*

[WALKA POLIPHILA O MIŁOŚĆ WE ŚNIE, GDZIE SIĘ / POKAZUJE, ŻE WSZYSTKIE LUDZKIE SPRAWY  
NIE SĄ NICZYM INNYM JAK SNEM, / I GDZIE TAKŻE ROZPAMIĘTUJE SIĘ WIELE SPRAW, / PRAWDZIWIE GODNYCH POZNANIA]

Zrozumienie tytułu nie nastręcza trudności, jeśli sięgniemy do greki – *Hypnerotomachia Poliphili* jest połączeniem termi-

---

<sup>2</sup> Francesco Griffo w latach 1495–1496 zaprojektował nową antykwę do wydania pierwszego łacińskiego traktatu Pietra Bemba *De Aetna*. Przy drukowaniu *Hypnerotomachii Poliphili* w 1499 roku została użyta minuskuła tego samego kroju, Griffo dodał tu tylko nowe wersaliki.

<sup>3</sup> Była to bardzo duża liczba drzeworytów w ogóle, a zwłaszcza dla oficyny Aldowskiej.

nów greckich: *hypno* (we śnie); *eroto* (o miłość); *machia* (walka); *Poliae philos* zaś to Polifilo, kochanek Polii. Już zatem tytuł, który odczytujemy jako: *Walka Poliphila o miłość we śnie*, wskazuje, że *Hypnerotomachia* jest pisana językiem złożonym i niełatwym do zrozumienia. Jest to język „stworzony”, stworzony przez humanistę o wielkiej wiedzy i niezwyklej pamięci – włoski *volgare* miesza się tu z łaciną i greką, z terminami wernakularnymi i hebrajskimi, pojawia się także pismo hieroglificzne. Wśród wydań starszego Manuzia, wydawcy, który słynął z filologicznej skrupulatności i fanatycznej wręcz pracy nad poprawnością językową, czystością tekstu i przejrzystością przekazu autorskiego, *Hypnerotomachia* zajmuje szczególne miejsce: nie ma jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, dlaczego Manuzio zdecydował się na opublikowanie dzieła anonimowego i dlaczego, wbrew swym zwyczajom, zamieścił w nim tak liczne i bogate ilustracje, a także dlaczego zgodził się na wydanie utworu pisanego językiem niejednolitym, pełnym neologizmów i obcojęzycznych inkrustacji?

Aldo Manuziołożył swój podpis na końcu utworu, na karcie *errata corrige*, lecz samego tomu nigdy nie włączył do skrupulatnie prowadzonych katalogów swych dzieł<sup>4</sup>. Fakt ten, według części badaczy, świadczy o stosunku edytora do publikacji i postawie pełnej rezerwy, a na pewno o braku entuzjazmu, który zawsze cechował pracę Manuzia<sup>5</sup>, lecz jeśli najśłynniejszy z inkunabułów, będący syntezą myśli humanistycznej ujrzał światło dzienne bez całkowitego przekonania, jakby wbrew

---

<sup>4</sup> Zapis brzmi: „Venetiis Mense decembri MID in aedibus Aldi Manutii, accuratissime Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia nisi somnium esse docet Venice: Aldus 1499”.

<sup>5</sup> Powściągliwość Manuzia przy wydawaniu *Hypnerotomachii* wynikała prawdopodobnie z zawartych w utworze kontrowersyjnych treści dotyczących religii.

woli najśłynniejszego z włoskich wydawców, to jego nakład pięciuset egzemplarzy z 1499 roku był imponujący<sup>6</sup>. Pierwsze wydanie *Hypnerotomachii* nie było sukcesem (co trudno wytłumaczyć, tym bardziej że egzemplarz dzieła nabyli do swych zbiorów król Francji Franciszek I oraz Albrecht Dürer), lecz dzięki staraniom synów Manuzia utwór miał reedycję i doczekał się licznych przekładów w Europie.

Zastanawiająca jest kwestia praw autorskich do utworu – nie należały one do edytora, lecz do Leonarda Grassa z Weroni, który był fundatorem księgi<sup>7</sup>. Świadczy o tym łacińska przedmowa – list dedykacyjny do Guidobalda da Montefeltro, księcia Urbino, w którym Grasso wyraźnie podkreśla, że nie jest autorem, lecz „odkrywcą” tekstu, który trafił do niego przypadkowo, określonego jako *parente orbatus*:

Venit nuper in manus meas novum quoddam et admirandum Poliphili opus (id enim nomen libro inditum est) quod ne in tenebris diutius lateret, sed mortalibus mature prodesset, sumptibus meis imprimendum et publicandum curavi. Verum ne liber iste parente orbatus veluti pupillus sine tutela, aut patrocinio aliquo esse videretur te patronum praesentem delegimus, in cuius nomen audaculus prodiret, quo, ut ego amoris nunc et observantiae in te meae ministro et nuncio, sic tu ad studia, et multiplicem doctrinam tuam socio saepe uteris. Tanta est enim in eo non modo scientia, sed copia, ut cum hunc videris, non magis omnes veterum libros, quam naturae ipsius occultas res vidisse videaris [HP 1 verso]<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Egzemplarzy *Hypnerotomachii* z 1499 roku jest dziś mniej niż Biblii Gutenberga, wydanej w dwustu kopiach.

<sup>7</sup> Ten sam Grasso w roku 1509 skierował do Rady Dziesięciu Wenecji prośbę o dziesięcioletnią prorogację przywileju druku. Żalił się tu, że mimo ogromnych kosztów publikacji prawie cały nakład druku z 1499 roku nie został sprzedany, „czy to z powodu wojen, czy innych przyczyn”.

<sup>8</sup> W pierwodruku *Hypnerotomachii* strony, na których zamieszczono przedmowy są oznaczone cyfrą, strony pozostałe zaś, odpowiednio: małymi łacińskimi literami [a–z] w pierwszej części książki i wielkimi łacińskimi literami [A–F] w drugiej części książki. Powyższy tekst przytaczam za wydaniem krytycznym, *Hypnerotoma-*

[Niedawno, w ręce me wpadło to niezwykle i godne podziwu dzieło Poliphila (takie jest w rzeczy samej imię nadane księdze), zatem, aby już dłużej nie pozostawało w ukryciu, lecz przyniosło w końcu ludziom pożytek, powziąłem staranie, by na swój koszt je wydrukować. Po prawdzie, aby ta pozbawiona ojca księga nie zdała się sierotą bez opieki i bez żadnej pomocy, wybieramy Cię teraz jako protektora, aby mogło odważnie ukazać się w twym imieniu. Tak jak i teraz korzystam z niego ja, chcąc Ci okazać miłość i przesłać wyrazy szacunku, tak i Ty będziesz często do niego sięgał w swych studiach i w kształtowaniu swej wiedzy. W rzeczy samej, doktryna zawarta w dziele nie tylko jest wielka, lecz tak bogata, że gdy je przeczytasz, zda ci się, że znasz wszystkie starożytne księgi, a także prawdziwe tajemnice natury]<sup>9</sup>.

Cytowany fragment pochodzi z pierwszego wstępu do utworu, a wstępów do *Hypnerotomachii* jest pięć: po przedmowie Grassa następuje wstęp drugi – łacińska pieśń Giovanniego Battisty Scity – poety i humanisty z Feltre, profesora retoryki i gramatyki, którego dobrze znali Pierio Valeriano i Pietro Bembo, a także Pico della Mirandola. Po utworze Scity zamieszczono trzy utwory: anonimową łacińską elegię wierszem; anonimowy prozatorski utwór w języku *volgare* i trzeci wierszowany utwór, również w *volgare*, podpisany Andreas Maro Brixianus. Są to trzy krótkie streszczenia dzieła, mające zachęcić czytelnika do lektury „cudowności” opisanych w książce.

Grasso nazywa tekst *Poliphili opus*, jest to też imię nadane księdze, a zarazem imię, które oznacza kochanka Polii, czyli Sophii-Mądrości. Ma ono znaczenie symboliczne i doskonale wpisuje się w humanistyczne tendencje epoki, w której dążono do poszerzenia granic wiedzy i do jej systematyzacji. Sformułowanie *Poliphili opus* można rozumieć w trojaki sposób, imię

---

*chia Poliphili*, Giovanni Pozzi, Lucia A. Ciapponi (red.), Antenore, Padova 1968, t. I, s. 16.

<sup>9</sup> Polskie tłumaczenie wszystkich cytowanych fragmentów *Hypnerotomachii* jest mojego autorstwa.

Polifila występuje bowiem w trzech znaczeniach: jest nazwą całego utworu, jest imieniem bohatera, określa także autora tekstu. Imię pojawia się we wszystkich wstępach i występuje w trzech podanych znaczeniach: jako nazwa całego dzieła, jako imię bohatera i jako imię autora tekstu. Zwróćmy uwagę na wstęp ostatni, autorstwa Andrei Marona z Brescii, który zawiera osiem łacińskich wersów i jest wyimaginowaną rozmową czytelnika z dziewięcioma Muzami. Stwierdza się w nim, że Polifilo nie jest prawdziwym imieniem bohatera, a zarazem domniemanego autora utworu, i że to Muza oraz jej Siostry pragną, aby pozostało ono nieznane: *nolumus agnoscī*:

Cuius opus dic Musa? Meum est, octoque sororum.

Vestrum? cur datus est Poliphilo titulus?

Plus etiam a nobis meruit communis alumnus.

Sed rogo quis vero est nomine Poliphilus?

Nolumus agnoscī. Cur? certum est ante videre

An divina etiam livor edat rabidus.

Si parcet, quid erit? noscetur. Sin minus? haud vos

Dignamur vero nomine Poliphili.

[Powiedz mi, Muzo, czyje jest to dzieło? – Jest moje i moich ośmiu siostr.

/ – Wasze? A więc dlaczego dano mu imię Poliphilo? / – Z pewnością,

zasłużył na nie od nas jako nasz uczeń. / – Ale, przepraszam, jakie jest

prawdziwe imię Poliphila? / – Nie chcemy, by było znane. – Dlaczego?

– To niezbita wola, by najpierw ujrzeć, / czy wściekła zazdrość nie pożre

także i spraw boskich. / – Jeśli się tego oszczędzi, co się stanie? – Zo-

baczysz się. / – A jeśli nie? W żadnym razie / nie uznamy was godnych

prawdziwego imienia Poliphila].

Wzmianki o twórcy, który pozostaje i powinien pozostać nieznany, są wspólne dla wszystkich wstępów. Największy nacisk na konieczność zachowania anonimowości autora tekstu kładzie Leonardo Grasso – w przedmowie nie pada imię twórcy, lecz podkreśla się, że w chwili wydania dzieła autor nie żyje już od dłuższego czasu, długiego na tyle, by utwór mógł pogra-

żyć się w „ciemności” i zostać zapomniany. Autor jawi się jako mąż wielkiej wiedzy, *vir sapientissimus*, który odsłonił sekrety natury i ukazał starożytne księgi w taki sposób, by jego nauki mogli poznać wszyscy, nie tylko uczeni. I choć do świątyni jego wiedzy może wejść jedynie mędrzec, to, jeśli zbliży się do niej ktoś, kto nie jest uczony – nie będzie tego żałował.

Słowa Grassa i Marona z Brescii jasno mówią, że *Hypnerotomachia* to sanktuarium uczonych i źródło dla Muz, to księga filozoficzna i retoryczna, która sięga do dostępnej wiedzy i za pomocą *artes* pozwoli zgłębić arkana tajemnych *res occulta*. Jest to księga niezrozumiała dla niewtajemniczonych, lecz dostępna dla tych, którzy potrafią pojąć trudne uroki jej *amoenitas*:

Cogitavit enim vir sapientissimus, si ita loqueretur, unam esse viam, et rationem, qua nullus, quin aliquid disceret veniam negligentiae suae praetendere posset, sed tamen ita se temperavit, ut nisi, qui doctissimus foret in doctrinae suae sacrarium penetrare non posset, qui vero non doctus accederet non desperaret tamen. Illud accedit, quod si quae res natura sua difficiles essent, amoenitate quadam tamquam reserato omnis generis florum viridario oratione suavi declarantur, et proferuntur figurisque et imaginibus oculis subiectae patent et referuntur. Non hic res sunt vulgo expositae et triviis decantandae, sed quae ex philosophiae penu depromptae, et musarum fontibus haustae quadam dicendi novitate perpolitae ingeniorum omnium gratiam mereantur. [HP 1 verso].

[W istocie myślę, że gdyby ów mąż wielkiej wiedzy nie mówił w taki sposób, istniałaby tylko jedna droga i jeden sposób zrozumienia i nikt, kto chciałby się czegoś dowiedzieć, nie mógłby ich przebyć, ze względu na swą niewiedzę. Jednakowoż, ukazał to w taki sposób, by nie tylko uczony mógł czerpać ze świątyni jego wiedzy, lecz i nieuczony, który nie będzie przez to rozpacział, że nie ma do niej dostępu. Wynika z tego, że nawet sprawy ze swej natury trudne, są wyłożone i objaśnione przyjemną mową i z pewnym wdziękiem – niczym w ogrodzie obsadzonym wszelkim rodzajem kwiatów. Nie są to sprawy, które można głosić wśród ludzi zwyczajnych i pośród pospólstwa: dobyto ich z sanktuarium

Filozofii i zaczerpnięto ze źródeł Muz, w języku nowym i wybornym, a zasługują na uznanie wszystkich wybitnych ludzi].

Przekazywane treści są trudne, lecz trudności łagodzi wykład stopniowany, o rosnącym stopniu skomplikowania; zrozumienie ułatwiają też ilustracje oraz ukazujące się oczom czytelnika rysunkowe symbole.

Wstęp Grassa nie wyjaśnia prawdziwych przyczyn podjęcia kosztownej edycji utworu, Grasso jednakże zdaje się świadomy znaczenia całego przedsięwzięcia i o księdze Poliphila mówi tonem pełnym szacunku i podziwu, brzmi w nim jednakże nuta pewnego niepokoju.

Wydane w 1499 roku dzieło nosi datę 1 maja roku 1467, czyli trzydzieści dwa lata wcześniejszą niż publikacja – tak wynika z zapisku w kolofonie: «M. CCCC. LXVII. Kalendis Maii». Autor i narrator – Polifilo zapewnia, że jego sen miał miejsce tego dnia o świcie, a opisana historia jest wynikiem poszukiwania duchowego, a także poszukiwań archeologicznych, prowadzonych w rzymskim Lacjum przed rokiem 1467. Przedstawioną opowieść kończy się zapisem:

Tarvisii cum decorissimis Poliae amore lorulis, distineretur misellus  
Poliphilus.  
M. CCCC. LXVII. Kalendis Maii.

[Treviso, kiedy nieszczęsny Polifilo został uwolniony od wspaniałych węzłów miłosnych Polii. Pierwszego maja 1467].

Na podstawie tego zapisu powstało wiele hipotez na temat autorstwa dzieła, w hipotezach tych często pomija się kwestie literackiej fikcji, a kulturową interpretację tekstu zawęży do okresu historycznego wyznaczonego przez datę 1467 roku.

Kim był autor opowieści o Polifilu? Bibliografowie przypisują autorstwo utworu osobie o nazwisku Francesco Colonna – istnieją tu dwie główne teorie: według Giovanniego Pozzie-



go<sup>10</sup> miałby być nim brat zakonny z Treviso, zakonnik wenecki, dominikanin (1433–1527), według innych, czego dowodzi Maurizio Calvesi – ksiązę Francesco Colonna (1453–1538), władca Palestriny, pochodzący z arystokratycznej rodziny rzymskiej wychowanek Akademii Pomponiusza Leto<sup>11</sup>. Obie hipotezy opierają się na zapisie, który powstaje ze złożenia pierwszych wielkich liter trzydziestu ośmiu rozdziałów, na które dzieli się tekst dwóch pierwszych części książki. Akrostych brzmi: POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT. Treść tę miał potwierdzać nieistniejący dziś już zapisek z 1512 roku, zachowany do początków osiemnastego wieku w egzemplarzu *Hypnerotomachii* w bibliotece weneckiego klasztoru San Giovanni e Paolo, który mówił, że Francesco Colonna, weneccjanin i dominikanin, zapalał uczuciem do Hipolity (która w utworze występuje pod zdrobnieniem Polia). Colonna – dodawał autor notatki – żyje w Wenecji w klasztorze SS. Giovanni e Paolo<sup>12</sup>. Hipoteza, dotycząca autorstwa Co-

---

<sup>10</sup> Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, G. Pozzi, L.A. Ciapponi (red.), dz. cyt., t. II; też: Giovanni Pozzi, Maria Teresa Casella, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, Antenore, Padova 1959, t. II, s. 161 nast.

<sup>11</sup> Maurizio Calvesi, *Identificato l'autore del Polifilo*, „Europa letteraria” 1965, nr 35.

<sup>12</sup> W roku 1723 wenecki poeta i librecista, Apostolo Zeno, przepisał z egzemplarza *Hypnerotomachii Poliphili* zachowanego w konwencie dominikańskim w Wenecji następujący tekst:

„MDXII XX junii. Nomen verum auctoris est Franciscus Columna Venetus qui fuit ordinis predicatorum et dum amore ardentissimo cuiusdam Hippolitae teneretur Tarvisii, mutato nomine, Poliam eam autumat, cui opus dedicat, ut patet. Librorum capita hoc ostendunt, pro unoquoque libro prima lettera: itaque simul junctae dicunt: Poliam frater Franciscus Columna peramavit. Adhuc vivit Venetiis in SS. Johanne et Paulo”.

[1512, 20 czerwca. Prawdziwe imię autora to Franciszek Colonna Weneccjanin, który należał do zakonu kaznodziei i, zapalałwszy gorącą miłością do pewnej Hipolity w Treviso, zmienił jej imię, nazwał ją Polią i zadedykował jej dzieło, jak widać. Pokazują to rozdziały książki, gdzie początkowe litery każdego z nich, zestawione

lonny – weneckiego dominikanina, budzi zastrzeżenia, gdyż wiedzę filozoficzną, architektoniczną i archeologiczną twórcy dzieła oraz jego uczoną erudycję trudno powiązać z postacią nieznanego mnicha, który w tajemnicy miałby tworzyć perfekcyjną, fantazyjną strukturę labiryntowego świata, objaśniać jego filozoficzne kwestie, a potem siebie i całe dzieło skazać na zapomnienie.

Badania zmierzające do określenia tożsamości twórcy *Hypnerotomachii* kierują się nierzadko ku sferom wyobraźni, autorem dzieła miał być – z racji filozoficznego osadzenia treści – Pico della Mirandola czy też najślynniejszy z władców Florencji – Wawrzyniec Wspaniały. Sporej liczby „zwolenników” doczekał się także Leon Battista Alberti. Zarówno daty, jak i główne idee zawarte w tekście, a także wiedza architektoniczna i filozoficzna jego autora prowadzą do tego genialnego pisarza-filozofa – jemu właśnie najchętniej przypisywano autorstwo dzieła<sup>13</sup>. Wszechstronny architekt i literat, zatrudniony przez Mikołaja V do *renovatio urbis Romae*, autor *De re aedificatoria*, archeolog i badacz ruin starożytnego Rzymu, a także odtwórca jego topografii<sup>14</sup>, współpracownik kartografa Tosca-

---

razem, tworzą zdanie: brat Franciszek bardzo kochał Polię. Żyje do dziś w Wenecji, w klasztorze Św. Jana i Pawła].

Egzemplarz *Hypnerotomachii* z zapiskiem o treści: „Columna Franciscus” a poniżej: „Francisco Colonna amante di una Polia, famiglia di Fra Luigi” znajduje się w Mediolanie w bibliotece Braidense, coll. AN, XIV,15.

Por. też Emanuela Kretzulesco-Quaranta, *È Leon Battista Alberti il misterioso autore della Hypnerotomachia Poliphili?*, „Politica Romana” 1996, nr 3, s. 178–187.

<sup>13</sup> Liane Lefaivre, *Hypnerotomachia Poliphili Re-cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*, The MIT Press, London 1997.

<sup>14</sup> Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Einaudi, Torino 1992, s. 82–83 i 97–114; Leon Battista Alberti, *Ludi rerum mathematicarum e Descriptio Formae Urbis Romae*, Roma, 1450–1452.

nellego, kryptograf<sup>15</sup> i konsultant przy restaurowaniu świątyni w Palestrinie, który był związany z kręgiem Pomponiusza Leto, idealnie odpowiada wizerunkowi twórcy *Hypnerotomachii*. Znane są szerokie zainteresowania Albertiego i jego ogromna erudycja, a także zamiłowanie do eksperymentów lingwistycznych. Alberti z reguły tworzył dwie wersje swoich utworów i przekładał swe dzieła łacińskie na język *volgare*, a jako pisarz, którego fascynowała tematyka snu, znany był już przed rokiem 1467. Zbieżne z ideą *Hypnerotomachii* jest jego dążenie do poznania natury<sup>16</sup>, gdyż natura wskazuje najlepszą drogę, by dojść do poznania Boga i otrzymać „dobro i błogosławione życie”<sup>17</sup>.

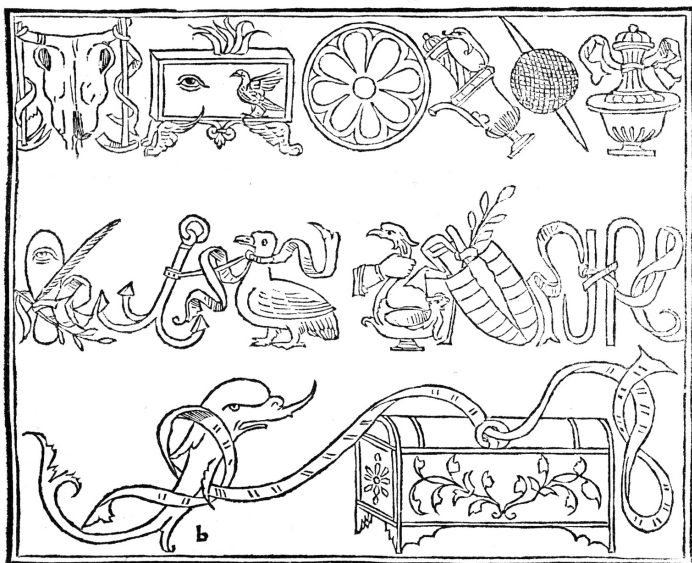
<sup>15</sup> Alberti był też twórcą tarczy polialfabetycznie szyfrującej i autorem traktatu *De Componendis Cifris* lub *De Cifris*, powstałego około 1466 roku.

<sup>16</sup> Ideę tę L. B. Alberti zawiera w traktacie, *Theogenius*. Por. Giovanni Ponte, *Leon Battista Alberti Umanista e Scrittore*, Tilgher, Genova 1981, s. 82.

<sup>17</sup> Por. fragment drugiej księgi *I Libri della Famiglia* L. B. Albertiego, który przytaczam za G. Ponte, tamże.

„Ma sopra tutte lodo quella verissima e probatissima sentenza di coloro i quali dicono l'uomo essere creato per piacere a Dio, per riconoscere un primo e vero principio delle cose, ove si vegga tanta verità, tanta dissimilitudine, bellezza e multitudine d'animali, di loro forme, stature, vestimenti e colori; per insieme lodare Iddio insieme con tutta l'universa natura, vedendo tante e sì differenziate e sì consonante armonie di voci, versi e canti di ciascuno animante concinni e soavi; per ancora ringraziare Iddio ricevendo e sentendo tanta utilità nelle cose prodotte a bisogni umani contro le infermità... per ancora temere e onorare Iddio udendo, vedendo, conoscendo il sole, le stelle, il corso dei cieli, e tuoni e saette, le quali tutte cose non può non confessar l'uomo esser ordinate, fatte e dateci da esso Iddio”.

[Lecz przede wszystkim chwałę najprawdziwsze i pełne prawdy słowa tych, którzy mówią, że człowiek został stworzony z woli Boga, aby poznał pierwszą i prawdziwą przyczynę rzeczy, i ujrzął prawdę, podobieństwo, piękno i wielość żywych istot, ich form i rozmiarów, szat i kolorów; aby chwalił Boga wraz z całą naturą, widząc tak wiele różnych, a tak spójnych głosów, tak wiele harmonijnych i łagodnych wersów i pieśni każdej ożywionej istoty; aby też dziękował Bogu, przyjął i czuł wielką użyteczność rzeczy, które powstały dla ludzkich potrzeb i przeciw słabości; [...] aby też lękał się i czcił Boga, gdy słyszy, widzi, poznaje słońce, gwiazdy, bieg nieb, grzmoty i błyskawice; człowiek może jedynie wyznać, że wszystkie te rzeczy zostały postanowione, zrobione i dane nam przez samego Boga].



Lequale uetustissime & sacre scripture pensiculante, cusi io le interpretai.

EX LABORE DEO NATVRAE SACRIFICA LIBER A  
LITER, PAVLATIM REDVCES ANIMVM DEO SVBIE-  
CTVM. FIRMA CVSTODIAM VITAE TVAE MISERI  
CORDITER GVBERNANDO TENEBIT, INCOLV MEM  
QVESER VABIT.

Ryc. 1. *Hypnerotomachia Poliphili* [c i recto]. Ksylografia z rebusem, podpisana znakiem „b”.

Figuralnego świadectwa autorstwa Leona Battisty dopatrywano się w ilustracjach *Hypnerotomachii* – miałyby być nim litera „b”, zamieszczona na dwóch drzeworytach, odczytywana jako skrót od Battista, czyli imienia, pod którym Alberti wystę-

pował jako postać w *Dialogach* swojego autorstwa<sup>18</sup>. Pierwszy skrót „b” pojawia się na rycinie przy samym początku sennej alegorycznej wędrówki i przedstawia odrodzenie Pielgrzyma, który stracił siły w walce przeciw „wrogim siłom”. Drugi znak „b” znajduje się w tle drzeworytu z rebusem, który zawiera następujący przekaz: „Poświęć z własnej woli swą pracę Bogu Natury, a poddasz swego ducha Bogu, który litościwie stale chronić będzie twe życie, a rządząc nim, zachowa je w zdrowiu i zbawieniu”<sup>19</sup>.

Identyczny znak „b” pojawia się również na ksylografiach ilustrujących wydanie *Dekameronu* Boccaccia, opublikowane przez Giovanniego de Gregorio de Gregori w roku 1492 w Wenecji. Znak ten nosi np. ilustracja do noweli IX, 4, opowiadającej o Cecco Angiolierim i Cecco Fortarrigo, i jest zamieszczony w prawym dolnym rogu ryciny, której autora uważa się za nieznanego, zatem i w przypadku *Hypnerotomachii* trudno przypisać autorstwo ryciny Albertiemu. Największe zastrzeżenia i wątpliwości co do autorstwa Albertiego dotyczą języka utworu – Alberti, choć nie stroni od latynizmów i wtrętów greckich, zawsze wypowiada się jasno, a *Hypnerotomachia* przemawia językiem zawiłym, o składni trudnej i skomplikowanej.

Od czasu wydania drugiej wersji francuskiej w 1554 roku<sup>20</sup> za autora *Hypnerotomachii* uważano Francesca Colonnę, bliżej

---

<sup>18</sup> Imię Leon miało być jedynie przydomkiem, oznaczającym siłę i odwagę Miłującego Mądrość. Alberti występuje pod imieniem Battista jako postać w *Dialogach* swojego autorstwa, takiego też imienia używa w kontaktach z przyjaciółmi. Por. E. Kretzulesco-Quaranta, *È Leon Battista Alberti il misterioso autore della Hypnerotomachia Poliphili?*, dz. cyt., s. 178 nast.

<sup>19</sup> Rozwiązanie zagadki podaje się w dalszej części tekstu.

<sup>20</sup> Pierwsze wydanie francuskie nie podawało autora tekstu i nosiło tytuł *Hypnerotomachie, ou discours du songe de Poliphile*, (red. i tłum.) Jean Martin, Kerver, Paris 1546. W wydaniu drugim, Kerver, Paris 1554, (red.) Jean Martin, również nie odnotowuje się nazwiska autora, choć od tego czasu powszechnie przyjmuje się,

nie wgłębiając się w tożsamość twórcy. Atrybucja pozostawała niekwestionowana do 1968 roku, kiedy profesor Lamberto Donati, konserwator ksiąg ilustrowanych z Biblioteki Apostolskiej w Watykanie, wysunął logiczne obiekcje co do przyczyn anonimowości tekstu: skoro autor pragnął pozostać nieznany, dlaczego miałby wskazywać swe imię w akrostychu<sup>21</sup>? Tekst księgi – argumentuje Donati – nie musiał być od początku dzielony na rozdziały: podziału takiego można było dokonać w trakcie przygotowywania druku, tym bardziej że każdy z rozdziałów w *editio princeps* Manuzia był poprzedzony krótkim streszczeniem pisanym w trzeciej osobie, podczas gdy cała narracja prowadzona jest w pierwszej osobie. Akrostych zaś, według Donatiego, został zamieszczony jako fałszywy ślad, mający zmylić współczesną opinię publiczną i utrudnić rozpoznanie właściwej tożsamości autora.

Argumentów potwierdzających wątpliwości co do autorstwa zarówno weneckiego, jak i rzymskiego Colonna dostarcza cytowany już tekst przedmowy Grassa, w którym mowa o tym, że w chwili wydania dzieła autor nie żył już od dłuższego czasu, długiego na tyle, by utwór mógł pograżyć się w „ciemności” i zostać zapomniany, podczas gdy w 1499 roku żyli obaj Colonnowie: wenecki zmarł w roku 1527, a rzymski w 1538. Przyjmując natomiast rok 1467 jako punkt wyjściowy do badań nad autorstwem tekstu, autorstwo Colonna weneckiego jest możliwe, natomiast mało prawdopodobne jest autorstwo księcia

---

że twórcą tekstu jest osoba o nazwisku Francesco Colonna. Tak też przyjęto w niniejszym tekście.

<sup>21</sup> Lamberto Donati, *Polifilo a Roma: il mausoleo di S. Costanza*, „La Bibliofilia” 1968, nr 70, s. 1–38; Lamberto Donati, *Polifilo a Roma: le rovine romane*, „La Bibliofilia” 1975, nr 77, s. 37–64.

Francesca Colonna, który w tym roku miał lat czternaście, był więc zbyt młody, by stworzyć *Poliphila*.

Studia piętnastowiecznych humanistów włoskich oraz poszukiwania filozoficzne i kulturowe prowadzone w kierunku, który odbiegał od linii judeochrześcijańskiej, były tępięte przez Pawła II, a potem przez Rodriga Borgię, wicekanclerza Kościoła Rzymskiego, ówczesnego kardynała, a późniejszego Aleksandra VI, papieża dążącego do silnej dominacji Kościoła w sferze duchowej, doczesnej i kulturalnej. Lata 1466–1468 były czasem rozpraw wnoszonych przez Kurię przeciw członkom Akademii Rzymskiej Pomponiusza Leto (1466–1468), humanistom oskarżanym o praktyki pogańskie i o podważanie autorytetu papieża. Paweł II w 1468 roku zamknął Akademię Rzymską, a wśród humanistów, przeciw którym toczył się proces, byli Filip Kallimach, Pomponiusz Leto i Bartolomeo Platina. Po krwawej rozprawie, z całym aparatem przesłuchań i tortur, Rzym nie był miejscem bezpiecznym dla tekstu *Hypnerotomachii*, który *de facto* był manifestem *prisca theologia*<sup>22</sup>: doktryny tu wyłożone są związane z poszukiwaniem wiedzy, które prowadzi poza obszar kultury judeochrześcijańskiej. Doktryny, które znajdują odzwierciedlenie w neoplatonizmie, hermetyzmie i Wyroczniach Chaldejskich zakładają, że istnieje jedna, prawdziwa teologia, którą Bóg przekazał człowiekowi

---

<sup>22</sup> Termin *prisca theologia* w znaczeniu „odwiecznej mądrości” pojawia się w traktacie *Theologia Platonica de immortalitate animarum* Marsilia Ficina, dedykowanym Lorenzo de Medici, i wydanym we Florencji w 1482 roku. Mądrość Wschodu jest metaforycznie połączona z Mądrością Zachodu w *catena aurea*, „złoty łańcuch”, którego ogniwami są: Pitagoras, Heraklit, Platon, Arystoteles, Jamblich, Dionizy, Cyzeron, św. Augustyn i Mikołaj Kuzańczyk. Tworzą oni związek „uczonej religii” (*docta religio*) i „pobożnej filozofii” (*pia philosophia*). Siegając do pism *prisca theologia*, Marsilio Ficino i Giovanni Pico della Mirandola wykazywali konieczność zmiany sposobu nauczania Kościoła katolickiego – w duchu zgodności myśli filozoficznych różnych czasów i kultur.

w starożytności, a uniwersalne *credo*, wspólne dla świata pogańskiego i świata chrześcijaństwa, jest oparte na trzech dogmatach: przyszłego zmartwychwstania ciał, jedności Trójcy Bożej i boskiego początku życia, które powstało przez Miłość Bożą. Autor *Hypnerotomachii* jest bliski takiemu przesłaniu – widoczne jest to zwłaszcza w kwestiach dotyczących Miłości, która jest dawcą Życia<sup>23</sup>. Znaczenie teologiczne *Hypnerotomachii* zostało dostrzeżone dopiero w roku 1968, kiedy podano w wątpliwość autorstwo zarówno weneckiego, jak i rzymskiego Colonna. Wówczas badania nad przekazem tekstu zaczęły się koncentrować na poszukiwaniu zbieżności tradycji religijnych nienależących do sfery judeochrześcijańskiej z tradycjami biblijnymi, zwłaszcza w kontekście początku Stworzenia i kwestii dotyczących Objawienia. Argumentów dostarczają tu źródła odkryte w 1419 roku, zwłaszcza *Pisma* Hermesa Trismegistosa, w których o początku stworzenia opowiada się podobnie jak w księdze *Genesis*.

*Hypnerotomachia* łączy w sobie zagadnienia przynależne do wielu odmiennych prądów filozoficznych, treści hermetyczne, kabbalistyczne i pitagorejskie. Odsyłają do nich wspomniane na początku inkrustacje obcojęzyczne, które stanowią rodzaj klucza hipertekstowego, w taki sposób, że cała księga może być odczytywana jak kryptograf stworzony przez autora – Polifila. Polifilo, jednak, nie znaczy „miłujący wiele”, lecz „miłujący Polię”<sup>24</sup>, Polia zaś to przydomek Mądrości Bożej. Autor jest zatem miłośnikiem Mądrości; jest filozofem – Poliae-Philos; jest

---

<sup>23</sup> Fragmenty dotyczące tego problemu są zaznaczone w egzemplarzu *Hypnerotomachii*, który należał do papieża Aleksandra VII Chigiego (1655–1667). Autor *Hypnerotomachii* jest tu bliski myśli Mikołaja Kuzańczyka, kardynała Basilia Bessariona, a także papieża Mikołaja V i Piusa II, Lorenza Valli i Marsilia Ficina.

<sup>24</sup> Tekst *Hypnerotomachii* podaje też, że imię „Poliphilo” należy interpretować jako „Amico di Polia” (Przyjaciel Polii). Zob. *HP* [e vi recto].



także teologiem, gdyż chodzi o Mądrość Bożą, a miłośnikami Mądrości Bożej byli najwięksi humaniści Quattrocenta. Zakaz wspominania imienia nieżyjącego od lat autora, o czym mowa na początku księgi, mógł być wynikiem wykładanej przez niego doktryny i wpływających z tego zagrożeń dla związanych z nim osób<sup>25</sup>.

Chcąc odkryć doktrynę *Hypnerotomachii*, czytelnik śledzi historię Polifila, który opowiada o swoich przeżyciach w pierwszej osobie. Znaczenie opowieści Polifila kryje się w *itinerarium spiritualis*, która mówi o duchowej pielgrzymce, o prapoczątkach i prawach istnienia, o jedności życia i miłości. Miłosna walka jest metaforą przemiany, jakiej doznaje Polifilo: przemiany miłości cielesnej w miłość platońską. Historia miłości

---

Polia jest postacią historyczną, a pierwowzorem postaci Polii jest Lukrecja Lelli, arystokratka z Treviso, o której wiadomo, że złożyła śluby zakonne. Nie wiadomo natomiast, czy żyła dokładnie w okresie wskazanym w tekście *Hypnerotomachii*.

O tożsamości bohaterki mowa w drugiej części *Hypnerotomachii*, która zaczyna się opowieścią Polii na temat dziejów jej rodziny i jej własnych przeżyć. Twierdzi ona, że wywodzi się z Treviso ze szlacheckiego rodu Leli lub Lelli, założonego przez Rzymianina o tym nazwisku. Następuje skomplikowana historia, mówiąca o powiązaniach potomków Lelia i jego małżonki o imieniu Trivisia Calardia Pia z miejscami leżącymi w prowincji trewiżańskiej. W międzyczasie wspomina się o gniewie Wenera, która zniszczyła ród, aby ukarać świętokradztwo popełnione przez Morganię, pierworodną córkę Lelia, która porównywała się do bogini miłości.

Prawdziwe imię Polii zatem to Lukrecja, choć to imię nie pojawia się nigdy w tekście. Sama bohaterka pragnie, by nazywano ją imieniem mitologicznej żony rzymskiego wodza Collatinusa, która popełniła samobójstwo, gdy została zgwałcona przez syna Tarkwiniusza Pysznego. W 1462 roku ujrzał ją mężczyzna w kwiecie wieku – Polifilo i i zakochał się w niej bez pamięci, lecz bez wzajemności. Historia rozgrywa się w czasie dżumy, wówczas też Polia/Lukrecja złożyła śluby, przysięgając, że do śmierci będzie służyć jedynie bogini Dianie, co jest jednoznaczne z zachowaniem czystości. Opisany epizod mógł rzucać cień na zakonne śluby rzeczywistej Lukrecji Lelli.

*Nota bene*, w Treviso epidemie dżumy miały miejsce trzy razy: w latach 1464, 1466 i w roku 1489; zatem dane historyczne są zgodne z treścią opowieści *Hypnerotomachii*. Por. Paolo Cortesi, *Manoscritti segreti*, Newton, Roma 2003, s. 86 nast.

<sup>25</sup> Por. E. Kretzulesco-Quaranta, dz. cyt., s. 180 nast.

do Polii jest uniwersalnym wyobrażeniem drogi, którą musi przejść człowiek, by pojąć samego siebie i znaleźć łączność z tym, co duchowe, boskie i tajemne. Szczególną funkcję w tej opowieści pełnią fantastyczno-realistyczna scenografia oraz miejsca, które towarzyszą owej przemianie. Należą one do różnych światów: przeszłości, teraźniejszości i snu, są także miejscami przyszłości, których znaczenie należy „odczytać”. Dominującym elementem rzeczywistości przedstawionej są formy architektoniczne, budynki i inne obiekty, które wyglądem przywołują świat starożytny, a jednocześnie współczesny, piętnastowiecznej Italii. Twórcza wyobraźnia czerpie tu z wiedzy o zasadach architektury, a fascynacje architektoniczne współbrzmia z poetyką snu, gdzie wszystko może się zdarzyć, gdzie może istnieć każdy kształt i forma. Budowle, których opisy i ilustracje znajdujemy w *Hypnerotomachii*, są przedmiotami nierealnymi, lecz mogą też powstać w rzeczywistości. Poszczególne etapy wędrówki bohatera kolejno odsłaniają części filozoficznego systemu wiedzy o świecie i o człowieku – droga wiedzie od obiektu do obiektu, a każdy z nich jest figuralnym wyobrażeniem jakiegoś problemu. Porządek przestrzenny nie wynika z rozwoju wątków literackich, lecz odpowiada treściami kulturowo-filozoficznym dzieła: kolejne obiekty ukazują się wówczas, gdy w treści dzieła pojawiają się kwestie i pojęcia, które można ująć w postaci symbolicznego przedstawienia. Cuda architektury opisane w tekście to połączenie ruin i projektów nowych budowli. Do obiektów, w których rozpoznano tło *Hypnerotomachii*, należą starożytne ruiny, zidentyfikowane jako leżące w Lacjum i w Rzymie. Sceneria dzieła odsyła też

do miejsc i symboli związanych ze starożytną Praeneste, czyli dzisiejszą Palestriną, która była siedzibą rodziny Colonnów<sup>26</sup>.

Wieloznaczne treści i zawarte w nich nierozwiązane kwestie stoją otworem przed badaczami i miłośnikami tajemnic renesansu. *Hypnerotomachia*, w swym złożonym kształcie, pokazuje wszystko, co pragnie przekazać włoski humanizm. Fascynuje swą formą, zagadką autora, pociąga treścią i kusi interpretacjami. Jest świadectwem kulturowego dziedzictwa, które zmieniło Europę, jego filozoficznych tendencji i ich trudnego bytu, jest świadkiem przeobrażeń ludzkiej świadomości, a przede wszystkim wyrazem wiary w piękno i w rozum, w przeszłość i przyszłość, w człowieka zdolnego połączyć odległe światy.

---

<sup>26</sup> Colonnowie zlecieli rekonstrukcję dawnych świątyń Palestriny, zasięgając w tej sprawie rady L.B. Albertiego. Potwierdzają to zarówno L. Donati (*Polifilo a Roma: il mausoleo di S. Costanza*, dz. cyt.), jak i M. Calvesi (*Identificato l'autore del Polifilo*, dz. cyt.).



## Rozdział II

# Sen filozoficzny i symboliczne przedstawienia

W filozoficznej i artystycznej wizji *Hypnerotomachii* twórcza wyobraźnia współgra z poetyką snu, gdzie wszystko może się zdarzyć, gdzie może istnieć wszelki kształt i forma i każdy przekaz kultury jest uzasadniony i zrozumiały. Tradycja przekazana przez łacińskich *auctores*, starożytnych i średniowiecznych, objawia się tu w opowieści wizyjnej, która sięga do myśli różnych czasów i różnych przestrzeni, a te splatają się w humanistycznej wizji kultury uniwersalnej i jej elementów wspólnych dla całego cywilizowanego świata. Zarówno opowiadana historia, jak i język tekstu (a jest to język z założenia trudny do odczytania i zrozumienia) tworzą cały system nieustannych aluzji do dzieł starożytnych i średniowiecznych. Humanisci związani z kulturą wenecką piętnastego wieku, z kulturą miasta, w którym Manuzio wydał *Hypnerotomachię*, chętnie sięgali do tradycji alegoryczno-fantastycznych. Wśród tych interesować nas będą odwołania do „trzech koron” dawnej włoskiej literatury: Dantego, Petrarcki i Boccaccia.

W najznakomitszych kodeksach literackich, które autor *Hypnerotomachii* miał przed oczami – Dantego i Petrarcki – istotnym założeniem poetyckiego przekazu jest śmierć Ukochanej. Księgę *Hypnerotomachii* otwiera pozdrowienie-dedykacja, kierowane przez Polifila do Polii, a zamyka epitafium dla Polii: dedykacji dla Polii *in vitam* zamieszczonej na wstępie odpowiada więc epitafium *in mortem* na końcu księgi. Dedy-

kacja i epitafium to dwie części narracyjnej ramy i dwa przeciwstawne bieguny opowieści: Polia żywa i Polia umarła jest tą samą bohaterką pod inną postacią. Analogiczną rolę przypisuje się Beatrice w *Życiu Nowym* i w *Boskiej Komedii* Dantego, ma ją także, *en pendent*, Kobieta-Filozofia w *Biesiadzie*, podobnie Laura w *Canzoniere* oraz w *Triumphii* Francesca Petrarki. Jest to świadectwo *metanoi*, przemiany umysłu i nawrócenia, która mówi o egzystencjalnym zwrocie w życiu autora-postaci i przekłada się także na stronę formalną utworu. Podobnie jak Beatrice Dantego i Laura Petrarki, Polia i jej „ingegnoso iudicio” decyduje o zmianie sposobu życia bohatera, a to odzwierciedla się w zmianie stylu dzieła. Polia jest postacią osadzoną w wymiarze wiecznym i powoduje, że bohater porzuca czas i stan „młodzieńczej niedojrzałości”, by udać się w podróż, która prowadzi do Miłości i do ukochanej.

Według słów Grassa z *Przedmowy* dedykacja powinna pochodzić z 1467 roku, w którym ukończono pisanie księgi, śmierć Polii zaś powinna mieć miejsce między dwoma cytowanymi datami: rokiem 1467 a rokiem 1499, w którym Grasso „odkrywa” dzieło. Cała historia podlega jednakże interpretacji alegorycznej, zatem wskazana data 1467 może być uznana za fikcyjną. Przemawiają za tym symboliczne konotacje, jakie przynosi miesiąc maj, w którym opowieść się rozpoczyna: Polia, do której zwraca się Polifilo, jest kobietą ze snu, jest Mądrością, ku której kieruje się *viator* – wędrowiec i uczestnik niebiańskiej podróży ku Wenerze-Uranii<sup>27</sup>.

W piętnastowiecznej Wenecji – jak dowiódł Antonio Medin<sup>28</sup> – szczególnie żywa była pamięć o utworach Boccaccia,

<sup>27</sup> M. Ariani [w:] *HP* 2, s. 1156, nota 3.

<sup>28</sup> Antonio Medin, *La Visione barbariga di Ventura da Malgrate. Poemetto storico-allegorico della fine del secolo XV*, C. Ferrari, Venezia 1905.

które, jak *Amorosa Visione*, *Ninfale Fiesolano* czy *Commedie delle ninfe* dały początek nowym formom i nowemu sposobowi odczuwania i postrzegania świata<sup>29</sup>. Boccaccio jest autorem, ku któremu Francesco Colonna spogląda najczęściej. Oniryczna „walka o miłość” przywodzi na myśl *Komedie o nimfach*<sup>30</sup>, a zwłaszcza zdarzenia *Elegii o Madonnie Fiammeccie* wraz z senną „battaglia d’amore” w tle: „Quale voi avete potuto comprendere, pietosissime donne, per le cose davanti dette, è stata nelle battaglie d’amore la vita mia”<sup>31</sup> [Które to życie moje, jak mogłyście zrozumieć, litościwe kobiety, jeśli chodzi o rzeczony sprawy, było walką o miłość...] (*M. Fiam.*, VI).

Na uwagę zasługują odwołania do tematów i motywów *Genealogia deorum* i *Amorosa Visione*, zwłaszcza do drugiego z wymienionych utworów. Poemat *Amorosa Visione*, który powstał w latach 1342–1343 pod wpływem alegorycznego i utrzymanego w konwencji snu *Roman de la Rose*<sup>32</sup> miał niemały wpływ na *Hypnerotomachię*. Jest on źródłem scenograficznym dzieła Colonna i podaje mu ramowy pomysł<sup>33</sup> – związki są wi-

<sup>29</sup> Vittore Branca, *‘L’Amorosa visione’. Origini, significati, fortuna.* „Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa” (Lettere, Storia e Filosofia), 2, t. 11 (1942), zesz. 1, s. 290.

<sup>30</sup> Giovanni Boccaccio, *Comedia delle Ninfe fiorentine* [w:] G. Boccaccio, *Tutte le opere*, (red.) Vittore Branca, t. II, Mondadori, Milano 1964; rozdz. 1,1; 5, 6.

<sup>31</sup> Giovanni Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta*, (red.) Carla Delcorno [w:] G. Boccaccio, *Tutte le opere*, (red.) Vittore Branca, t. V/ 2, Milano, Mondadori, 1994.

Tekst *Amorosa visione* cytuję za G. Boccaccio, *l’Amorosa visione*, (red.) Vittore Branca [w:] G. Boccaccio, *Tutte le opere*, (red.) V. Branca, t. III, Mondadori, Milano 1974.

<sup>32</sup> W części pierwszej (1225–1240) napisanej przez Guillaume’a de Lorris został sformułowany kodeks obyczajowy tzw. miłości dwornej. Część druga (1275–1280), której autorem był Jean de Meung ma odmienny, satyryczno-dydaktyczny charakter i poświęcona jest naturze.

<sup>33</sup> *Hypnerotomachia* odwołuje się też do innych utworów Giovanniego Boccaccia, jak *Ninfale*, *Corbaccio* czy *Genealogia Deorum Gentilium*.

doczne zwłaszcza w pierwszej części dzieła, w początkowych scenach *Hypnerotomachii*<sup>34</sup>.

*Miłosne widzenie* to utwór ciekawy dla etapów duchowego rozwoju Boccaccia, a także znaczący dla historii gatunku określanego jako wizja we śnie, która w klasycznym antyku była jednym z wyznaczników literackich pozwalających na wprowadzenie opisów światów niebiańskich i przedstawienie pozaziemskich reguł i praw. Boccaccio odnawia gatunek wizji we śnie i śladem Dantego i Petrarcki podejmuje temat idealizacji uczucia oraz w tradycyjnej, alegorycznej formie kreśli idealny *itinerarium*, przebieg drogi, która przez doświadczenie próżności i marności dóbr ziemskich prowadzi do cnoty i miłości.

W kontekście źródeł bokacjuszowskich przyjrzyjmy się *Hypnerotomachii* i tematowi miłości, natury i snu, obecnym w uświęconych tradycją obrazach wody, rzeki i fontanny – a także pałacu i bramy.

W świecie *Amorosa Visione* odbywa się alegoryczna podróż do upragnionego celu, jakby przeniesiona z francuskiej powieści o róży. Zdarzenia odbywają się we śnie. Bohater zasypia na pustej plaży i sen prowadzi go do wrót alegorycznego zamku z dwoma wejściami. Jedna z bram, jak mówi zamieszczony nad nią napis, to przejście do świata Sławy, Bogactwa i Miłości (Gloria, Ricchezza, Amore). Jest też i wejście do ogrodu z fontanną, bardzo podobną do fontanny ze snu Polifila; jest i postać przewodniczki, kobiety ze złotym jabłkiem w jednej ręce i z berłem w drugiej, która ofiarowuje pomoc, by wskazać drogę do szczęścia.

---

<sup>34</sup> Domenico Gnoli, *Il sogno di Polifilo*, „Rivista d'Italia”, 1899, 2, 5/6, s. 44–72. Artykuł D. Gnolego jest poświęcony podobieństwu treści między *Hypnerotomachią* i *Amorosa Visione*.



Boccaccio prawie zawsze jest źródłem, z którego czerpie *Poliphilo*<sup>35</sup>. Pierwsza część *Hypnerotomachii* w zarysie jest prawie identyczna jak *Amorosa Visione* – podobny jest sen, podobne podróże, zwłaszcza przeprawa na wyspę Wenery łodzią Amora, podobne są opisy dworu Amora i Wenery. Wynika to z analogicznych założeń obu alegorycznych opowieści.

Wspominaliśmy już o kryptograficznym charakterze utworu Colonna – cały tekst *Hypnerotomachii* może być interpretowany jako rodzaj szyfru, stworzonego przez autora – Polifila, który – jak wyjaśnia się w Przedmowie – ma pozostać nieznanym: *nolumus agnoscere*. Z kwestią tą wiąże się pytanie o autorstwo tekstu, o czym również była już mowa. Jak wiadomo, kwestia pozostaje do dziś bez rozwiązania, niemniej w licznych dywagacjach na temat tożsamości autora jednym ze śladów jest akrostych: POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT. Idea takiej gry słownej ma źródła w starożytności, już Cyceon pisał w *De divinatione*<sup>36</sup>, że w słynnych rzymskich Księgach Sybillińskich początkowe litery każdego wersu przepowiedni tworzyły całość, czyli przepowiednie wyroczeni podsumowywał akrostych<sup>37</sup>.

Autor *Poliphila* jest spadkobiercą Boccaccia, który w *Amorosa Visione* z początkowych liter tercyn utworzył dwa sonety z kodą i jeden *rinterzato*: „Nelli tre infrascritti sonetti si contengono per ordine tutte le lettere principali de' rittimi della infrascritta *Amorosa Visione*. E però che in quelli il nome dell'autore si contiene, altrimenti non si cura di porlo. I sonet-

---

<sup>35</sup> Por. D. Gnoli, *Il Sogno*, dz. cyt., s. 44–72.

<sup>36</sup> Cyceon, *De divinatione*, ks. II, 54, 111.

<sup>37</sup> Za autentyczne przepowiednie ksiąg Sybillińskich zostały uznane jedynie te prorocstwa, które były pisane akrostychem. Por. Andrzej Gillmeister, *Strażnicy ksiąg Sybillińskich*, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2009, s. 28.

ti sono questi”<sup>38</sup>. Takim akrostychem Boccaccio zadedykował dzieło Marii Akwitańskiej – „Madama Maria” jest wymieniona w pierwszym z trzech wskazanych sonetów. Akrostych ciągnie się przez cały poemat i jest świadectwem technicznego mistrzostwa Boccaccia, które będą naśladować literaci epok, ceniących technikę *arteficio*<sup>39</sup>.

Postać Kobiety w *Amorosa Visione* może mieć odpowiednik w rzeczywistości, także opisana miłość jest uczuciem realnym, jednak Boccaccio pod postacią owej Kobiety i Miłości, według idei i tendencji czasów, w których alegorię dostrzegano nawet w *Eneidzie* i w *Georgikach* Wergiliusza, chciał ukazać literaturę – prześladowaną „Miłośniczkę Wiedzy”. Podobną koncepcję odnajdujemy w *Hypnerotomachii* – pomysł i sposób jego przedstawienia pochodzi w dużej mierze od Boccaccia, jednakże inne są idee i cele, które proponuje *Poliphilo*. Polifilo, jak już wspomniano we wstępnym rozdziale, oznacza „miłującego Polię”, Polia-Mądrość Boża zaś – jest miłośniczką Wiedzy. Autor i bohater – Poliae-Philos – jest miłośnikiem filozofii, czyli Wiedzy i Mądrości, jest także teologiem humanistą, a jego celem i przeznaczeniem jest odkrycie własnego człowieczeństwa, które prowadzi do zrozumienia Mądrości Bożej.

Punkt wyjścia opowieści jest następujący: kobieta ze snu – Polia – jest kobietą czystą, dziewicą i mniszką, która zostaje kapłanką w świątyni Diany i staje się wyznawczynią kultu

---

<sup>38</sup> W didaskaliach, które Boccaccio zamieścił przed tekstem *Amorosa Visione*, nie ma rozróżnienia między formami literackimi utworów, które składają się na całość dzieła, mowa natomiast o tym, że w całości ukryty jest akrostych, który tworzy trzy nieregularne sonety.

<sup>39</sup> Vittore Branca podkreśla: „w całej swej dziwacznej dziwności (*bizzarra stranezza*), akrostychy w *Amorosa Visione* są prawdziwym arcydziełem, które nie ma sobie równych”. Por. V. Branca, *Note agli acrostici* [w:] Giovanni Boccaccio, *l'Amorosa visione*, s. 554. Tłum. autorki.

Wenery. Upraszczając, chodziło o odpowiedź na pytania, które stawiali filozofowie Quattrocenta: w jaki sposób zespolić idee pogańskie i doktrynę Kościoła i jak pogodzić dwa rodzaje świadomości: pogańską i chrześcijańską? Chodziło zatem o to, by nie mylić tych sfer: można było pisać o kwestiach niezgodnych z nakazami wiary, lecz pod warunkiem, że autorzy wypowiadali się jako filozofowie i poeci, a nie jako chrześcijanie. W ten sposób oba zakresy, pogański i chrześcijański, pozostały rozdzielone<sup>40</sup>.

Przytoczmy kilka epizodów *Hypnerotomachii Poliphili*, które czerpią z tradycji sennej wizji i alegorii. Zdarzenia toczą się tu we śnie – jest to sen filozoficzny, w którym bohaterowi dane jest przeżycie zdarzeń heroicznych, idyllicznych i niezwykłych, we śnie następuje też refleksja nad istotą i konsekwencjami zdarzeń. Cały tekst jest związany z tą szczególną formą ekspresji literackiej, z którą stykamy się choćby podczas lektury *Elegia di Madonna Fiammetta*:

E così dolendomi e voltandomi e rivoltandomi per lo letto, quasi tutta la notte passai senza potere alcuno sonno pigliare, il quale, se forse pure entrava nel tristo petto, sì debole in quello dimorava, che ogni piccolo mutamento l'avrebbe rotto. (*M. Fiam.*, rozdz. VI).

[I tak, zboląły, obracając się i przewracając w łożu, przebyłem całą noc prawie, nie mogąc zasnąć, a sen, nawet, jeśli wsunąłby się do smutnej piersi, tak słabo by w niej gościł, że przerwałby go każdy ruch najmniejszy].

Sen jest szczególnym stanem umysłu, który pozwala opuścić własną świadomość i przenieść się do świata nierealnego – do krainy, w której senna rzeczywistość ukazuje nowy wymiar rzeczy. Gdy w podtytule dzieła Colonna czytamy, że wszystkie ludzkie sprawy nie są niczym innym jak snem: „ubi humana

---

<sup>40</sup> Por. D. Gnoli, *Il Sogno*, dz. cyt., s. 64.



Ryc. 2. *Hypnerotomachia Poliphili* [a v verso]. Początek drogi Polifila.

omnia non nisi somnium esse docet”, przypominają się słowa Pindara, że człowiek jest snem o cieniu<sup>41</sup>; a związek ten zauważył już Alberti: „Sentenza a di Pindaro, poeta lirico, l’omo essere quasi umbra d’un sogno” (*Theogenius*, ks. I).

Sen w *Hypnerotomachii* jest procesem inicjacyjnym i stanowi tło *sine qua non* całej opowieści – jest to stan filozoficzny, który pozwala na poznanie, analizę i refleksję nad tym, co określa się mianem uniwersalnego świata mądrości. Z takiego punktu widzenia, historia miłości Polifila do Polii jest metaforą drogi, którą musi przejść człowiek, by zrozumieć samego

<sup>41</sup> Pindar, *Oda Pytyjska VIII*, I, 95–98.

siebie i znaleźć to, co go łączy ze światem boskim i ze światem tajemnicy.

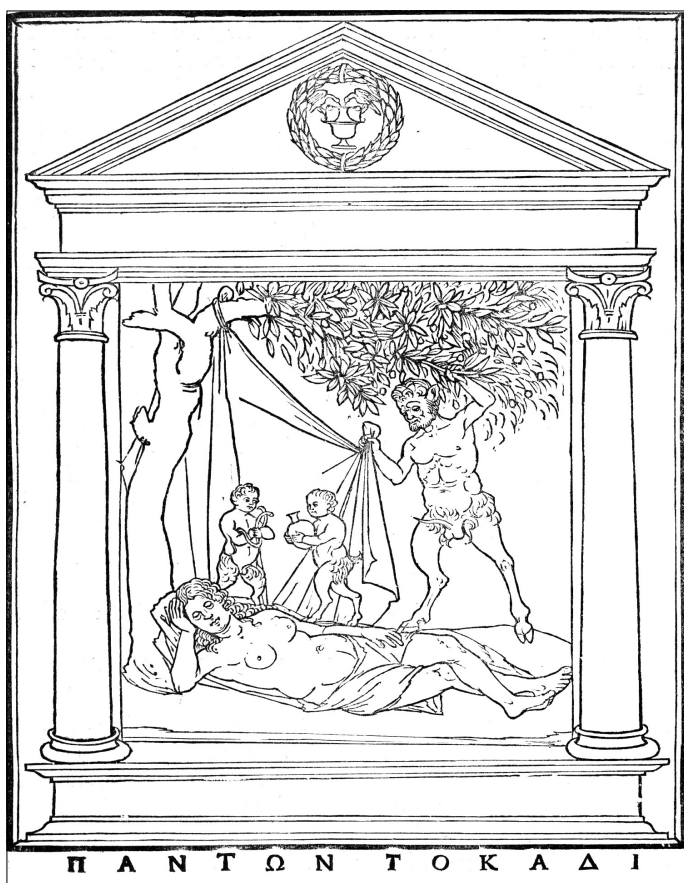
Rycina ilustrująca początek sennej drogi Polifila (ryc. 2) przedstawia scenę odrodzenia wędrowca, zmęczonego walką z „wrogimi siłami”. Odradza się on, skropiwszy wargi kroplami rosy: rosy Ateny, będącej symbolem nieskalanej doktryny niebieskiej.

Polifilo klęka nad rzeką, by nabrać wody i ugasić pragnienie, czerpiąc z niej zagłębieniem dłoni: „Volendo dunque io Poliphilo territo et afflicto evaso tanto horrore, le optate aque sopra le verdose rive esaurire, cum gli popliti consternato, et in clausura le dette riducendo, et la vola lacunata, feci vaso da bereve gratissimo” [a v *recto*]. Jednakże ta woda pragnienia nie ugasi, gdyż jest metaforą pożądania rzeczy ziemskich i ulotnych, pożądania próżnej miłości zmysłowej. Podobnie mówił Boccaccio w *Amorosa Visione*:

Per quel potrai veder vero, pensando  
*quanto sia van quel ben che' vostri petti*  
*va sanza ragion nulla stimolando;*  
 onde, seguendo *que' beni imperfetti*  
 con cieca mente, morendo perdete  
 il potere acquistare poi i perfetti.  
*In tal disio mai non si sazia sete (Am. Vis., XXX, 55).*

Woda i rzeka jako symbole niestałości i przemijania powracają w *Hypnerotomachii* w opisach ogrodu i wodnego labiryntu w kształcie spirali – takiego wodnego labiryntu nie ma w literaturze klasycznej ani średniowiecznej – jest to jedna z bardziej oryginalnych inwencji autora<sup>42</sup>. Przykładem alegorii wodnej nawiązującej do pomysłu Boccaccia jest „una fontana di singolare e bellissima fattura”, niezwykła fontanna, pięknie

<sup>42</sup> Szerzej na ten temat pisze M. Ariani [w:] *HP* 2, s. 728–730, nota 6.



Ryc. 3. *Hypnerotomachia Poliphili* [e i recto]. Fontanna z postacią śpiącej nimfy.

wykonana, którą Polifilo znajduje w czasie wędrówki po ogrodach. Opowiada przy tym, że wyszło mu na spotkanie pięć dziewczeczek, które, nieco zdumione jego obecnością, zaprosiły go do miłosnej z nimi zabawy: „gli vengono incontro cinque fanciulle che, anche se un po’ stupite dalla sua presenza, lo invitano a giocare amorevolmente con loro”<sup>43</sup>. Polifilo zatrzymał się przed budowlą, w której wykuto dwie nisze: w jednej była rzeźba śpiącej nimfy, w drugiej znajdowało się wejście do term (ryc. 3).

Znaczenie tej dość złożonej alegorii można odczytać przez znaki ikonograficzne, które przedstawiają miłosną psychomachię o proveniencji klasyczno-średniowiecznej, przedstawiającą walkę cnoty i występku o duszę ludzką<sup>44</sup>. Postać śpiącej nimfy, układ ciała i przebudzenie fauna inspirowane są antycznym przedstawieniem Ariadny, którą budzi ze snu Dionizjusz – o popularności tego mitu świadczą płaskorzeźby na rzymskich sarkofagach, a sam motyw jest znacząco rozpowszechniony w renesansie<sup>45</sup>. Źródłem alegorii jest tekst *Amorosa Visione*, gdzie znajduje się opis podobnej fontanny:

Si con diletto per lo loco andando  
vidi in un verde e piccioletto prato  
una fontana bella e grande; e quando  
io m'appressai a quella, d'intagliato  
e bianco marmo vidi assai figure,  
ognuna in diverso atto ed in istato.  
Mirando quelle, vidi le sculture  
di diversi color, com'io compresi,  
qua' belle e qua' lucenti e quali oscure (*Am. Vis.*, XXXVIII, 25 nast.).

<sup>43</sup> HP 2, s. 86.

<sup>44</sup> Ten średniowieczny topos po raz pierwszy pojawia się w dziele Aureliusza Prudentiusa Clemensa (Prudentiusza) *Psychomachia*.

<sup>45</sup> Por. HP 2, s. 666, nota 2. Na temat średniowiecznej ikonografii fontann, zob. R. Tuve, *Allegorical Imagery*, University Princeton, Princeton 1966, s. 277.

Boccaccio opierał się na pomyśle Andreasa Capellanus, który w *De Amore* stworzył alegorię trzech typów miłości, obrazowaną przez trzy fontanny: fontanna pierwsza związana jest z *locus amoenus* – woda w niej jest przejrzysta i miękka, przedstawia miłość, która rodzi wszelkie dobro, w fontannie drugiej woda jest tak lodowata, że nie można jej dotknąć – przedstawia ona miłość dla przyjemności, w fontannie trzeciej wody nie ma – jest ona symbolem miłości bezpłodnej<sup>46</sup>. Boccaccio, przejmując wyobrażenie trzech postaci miłości i trójdzielną metaforę *fons amoris*, wpisał się w reguły scholastyczne: istnieje zatem miłość uczciwa i urodzajna, miłość sprzedajna i dla przyjemności oraz miłość „skąpa” i pożyteczna<sup>47</sup>.

Fontanna w *Hypnerotomachii Poliphili* wykazuje zbieżność z fontanną w *Amorosa visione*, symboliczne analogie widoczne są choćby w odniesieniach ikonograficznych – obie fontanny są antropomorficzne. W obu wyobrażeniach mowa o źródle w purpurowej wazie: „Or quel che più a mirarle mi mosse / fu un vaso vermiglio grande e bello, che tutte sostenien con le lor posse” (*Am. Vis.*, XXXVIII, 68), w obu obecny jest motyw wody wyciekającej z piersi kobiecej „la terza sopr’a sé / rampollava ancor, bianca ma non troppa” (*Am. Vis.*, XXXVIII, 86).

Waza z *Wizji* Boccaccia w *Hypnerotomachii* ma kolor purpurowej czerwieni – *porphyreticus* – i umieszczona jest – jak w *Amorosa Visione* – tak, by spływały do niej miłosne łzy. „Rideva l’una in atto, ben che molte / lagrime fuor per gli occhi ella

<sup>46</sup> Andreas Capellanus, *De Amore*, 1, 6 [254] w wydaniu: Emil Trojel, *Andreas Capellanus regii Francorum De amore libri tres*, Hauniae, 1892; przedruk: München, 1972.

<sup>47</sup> Podobną ideę znajdujemy u Dantego, który określa rzeczy najważniejsze w odniesieniu do sfer pożytku, przyjemności i wartości: „et primo in eo quod est utile [...] secundo in eo quod est delectabile, [...] tertio in eo quod est honestum”. Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, 2, 2, 8.



gittasse, che poi nel vaso parevan raccolte” (*Am. Vis.*, XXXVIII, 81–83)<sup>48</sup>. Do podobnych, symbolicznych odniesień sięga autor *Hypnerotomachii*: zimne wody płyną z prawej piersi kobiecej, gorące – z lewej i symbolizują miłość dla próżnej przyjemności, skąpą i gorącą, a wszystkie trzy rodzaje wody-miłości łączą się w porfirowej wazie i mieszają z sobą. Powstaje w ten sposób woda i źródło miłości uczciwej i żyznej, która nawilża i przynosi radość każdej żywej istocie i formie życia obecnej w idealnym *locus amoenus*. Dopiero w tej wodzie może ugasić pragnienie Polifilo, a pamiętamy, że zdolności takiej nie ma woda rzeki, nad którą Polifilo pochyła się na początku wędrówki.

Motyw mieszania się wód ciepłych i zimnych występuje tu, podobnie jak u Boccaccia, w kontekście cnoty i moralności i nawiązuje do *temperamentum medium* Apulejusza w kontekście etyki miłości, jak w *Amorosa Visione*: „– Ir si conviene qui di soglia in soglia / con voler temperato, ché chi corre / talor tornando convien che si doglia –” (*Am. Vis.*, I, 81–83)<sup>49</sup>.

Poszukiwanie dalszych podobieństw prowadzi do scenografii – literacka scenografia sennego krajobrazu jest jednym z najistotniejszych, a zarazem najciekawszych elementów opowieści Polifila. Narracja *Hypnerotomachii* odbywa się w miejscach nierealnych i fantastycznych, lecz ukazanych realistycznie, a zdarzenia ukazywane w określonej przestrzeni wiążą się ściśle z celem opowieści, który jest odkrywany stopniowo – w wyizolowanych scenach poszczególnych etapów wędrówki. Bohater przystaje nie po to, by odpocząć, pomyśleć, od-

---

<sup>48</sup> Por. *HP* 2, s. 667–668.

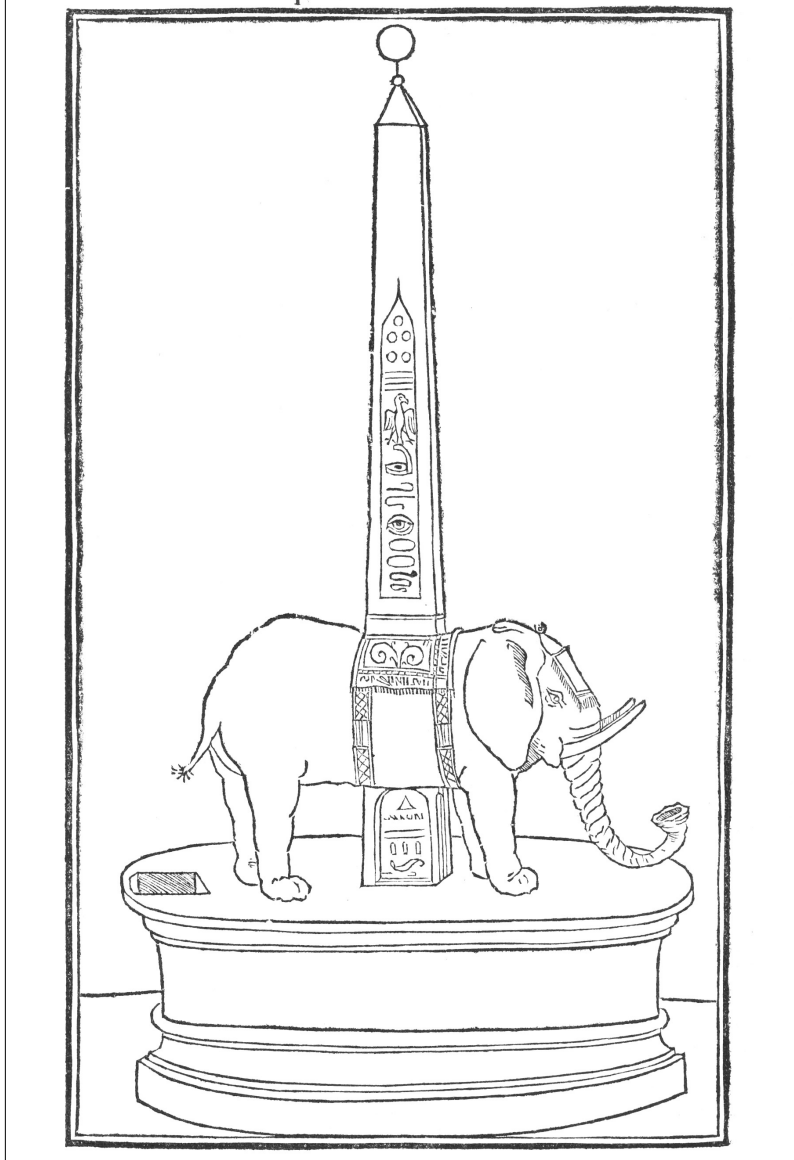
<sup>49</sup> Inspiracją jest tu Makrobiusz, *In Somnium Scipionis*, 1, 8, 4 i 7 nast. Tekst Makrobiusza ma duże znaczenie dla kultury średniowiecznej, gdyż przypomina teorię cnót Platona zawartą w *Państwie* (427 nast.), gdzie cnota Umiarkowania jest jedną z cnot głównych.

dać się radości, cierpieniu czy dokonać wyboru, lecz dlatego, że na drodze podróży stają architektoniczne formy, budynki i inne obiekty, które pociągają obietnicą wyjaśnienia tajemnic przeszłości i teraźniejszości. Pasjonująca podróż wśród starożytnych ruin i obiektów to przywołanie świata starożytnego i świata współczesnego, wraz z całą wiedzą o człowieku, o sztuce odległych obszarów, o ich kulturach i wierzeniach. Całość współgra z poetyką snu, w którym jest miejsce dla wszelkich kształtów i dla każdej formy, w jakich zamknięta jest wiedza o świecie, o naturze, o kosmosie. Wiedza ta odsłania się powoli i systematycznie, w miarę przebytej przestrzeni – droga prowadzi od miejsca do miejsca, od obiektu do obiektu, od symbolu do symbolu, a każdy z nich jest wyobrażeniem rozważanej kwestii czy problemu.

Charakterystyczne funkcje przestrzeni można sprowadzić do dwóch podstawowych: pierwsza to narracyjna (opowieść o miłości), druga zaś to wskazanie różnych aspektów i źródeł dostępnej wiedzy o świecie i człowieku. W takiej przestrzeni swoją rolę mają miejsca realne i nierealne, określone topograficznie przez nazwy miast, regionów, krajów czy geograficznych kierunków, przy czym należą one do świata przeszłości, a jednocześnie teraźniejszości, mogą też być miejscami przyszłości. Istnieją również obszary i budowle, które nie mają nazwy, lecz są rozpoznawalne kulturowo dzięki obiektom, które spotyka Polifilo. Przywołują kulturę grecką i rzymską, egipską, czasem hebrajską i arabską, zawsze w nawiązaniu do świata włoskiego Quattrocenta.

Sięgnijmy do przykładu. Pierwszą budowlą, jaką spotyka Polifilo, jest wzniesiona pomiędzy wzgórzami piramidalna konstrukcja, nad którą widnieje obelisk. Uwagę przyciągają dwa przedstawienia: skrzydlaty koń, na którym sadowią się

deua ad intrare nella Elephantina machina exuiscerata.



Ryc. 4. *Hypnerotomachia Poliphili* [b vii verso]. Posąg słonia z obeliskiem na grzbiecie.

*putti* – aniołki oraz posąg gigantycznego słonia z obeliskiem na grzbiecie<sup>50</sup>.

Ta figura stanowi jeden z przykładów możliwości interpretacji znaków zamieszczonych w tekście, ilustrowanych przez drzeworyty, odpowiadające poszczególnym treściom. Pod brzuchem słonia widnieje kamienny sześcian, pokryty hieroglifami, a towarzyszą im napisy po części je objaśniające. Zamieszczone tu znaki przypominają o zainteresowaniu świętym pismem Egiptu, które było dość wyraźne wśród humanistów. Wiązało się ono z poszukiwaniem uniwersalnego języka ludzkości, zwłaszcza przez tych uczonych, którzy starali się pogodzić tradycję starożytną i biblijną<sup>51</sup>. Hieroglify uważano za rodzaj pisma symboliczno-obrazkowego, wyrażającego doniosłe treści religijne i przeznaczonego jedynie dla „wtajemniczonych”. Dostrzegano w nim przekaz wiedzy ezoterycznej, „mocy niewypowiadalnych symboli, które tylko dla bogów są do pojęcia”<sup>52</sup>. Znaki interpretowano w duchu neoplatońskim, w przekonaniu, że hieroglify są ilustracjami neoplatońskiego wyobrażenia o symbolicznej naturze rzeczy, ujawniającymi w swoisty sposób prawdziwe związki między materią i ideą, ciałem i duszą, rzeczywistością i sztuką.

<sup>50</sup> Opis posągu zainspirował Gian Lorenza Berniniego, który w Rzymie, na Piazza della Minerva, wyrzeźbił obelisk zwany „Il Pulcino della Minerva” („Kurczaczek Minerwy”). Podobna rzeźba stoi też na Piazza del Duomo w Catanii – jest to dzieło architekta Giovanniego Battisty Vaccariniego z lat 1735–1737.

<sup>51</sup> Do zainteresowania pismem starożytnego Egiptu wśród humanistów włoskich przyczyniła się popularność *Hieroglyphika* Horapollona. Grecki tekst w piętnastym wieku był znany z licznych rękopiśmiennych tłumaczeń na łacinę, m.in. Marsilia Ficina i Giovanniego Pica della Mirandoli. Wśród łacińskich przekładów na uwagę zasługuje wersja Lorenza Valli, do dziś niewydana, zachowana w Bibliotece Watykańskiej: MS Vat. Lat 3898. Por. Mario Andrea Riconi [w:] Orapollo, *Hieroglyphica*, M.A. Riconi, E. Zanco (red.), *I geroglifici*, Rizzoli, Milano 2009, s. 52.

<sup>52</sup> Jamblich, *De mysteriis Aegyptiorum*, II, 11, 96–97. Cyt. za: Jacek Sokolski, *Wstęp* [w:] Horapollon, *Hieroglyphika*, WUW, Wrocław 2003, s.11.

Zapisom hieroglificznym towarzyszą napisy łacińskie, greckie oraz arabskie: na grzbiecie figury słonia umieszczono rodzaj siodła z napierśnikiem, a na nim słowa: *Cerebrum est in capite* – „intelekt kryje się w głowie”, natomiast na froncie rzeźby widoczna jest płyta ze słowami zapisanymi po arabsku i po grecku: „trud i działanie”. W podstawie posągu widnieje otwór, który umożliwia wejście do środka; we wnętrzu znajdują się dwie nagie figury w koronach: w tylnej części posągu stoi postać męska – w prawej ręce dzierży berło skierowane do przodu, a lewą ręką opiera się o wklęsłą tarczę w kształcie końskiej czaszki, na której widnieje napis w trzech językach: żydowskim, greckim i łacińskim. Wyryte słowa nakazują „szukanie”, a do nich dodano inny napis o znaczeniu: „zostaw mnie”. W części przedniej wnętrza posągu znajduje się postać kobieca, z palcem wskazującym skierowanym do tyłu, za plecy. Jej lewa dłoń spoczywa na tarczy, podobnej do poprzedniej, na której zapisano, by „nie dotykać ciała”, a „używać głowy”. Znaczenie tych gestów oraz zapisów pozostaje niewyjaśnione aż do chwili, gdy w dalszym ciągu literackiej historii nimfa Logistyka odkrywa przed Polifilem, że klucz do interpretacji tajemniczych wskazówek znajduje się na głowie słonia – ją właśnie wskazuje palec kobiecej postaci. Zamieszczono tam płytę z brązu, widoczną jedynie z zewnątrz, a na niej wspomnianą już sentencję: „trud i działanie”<sup>53</sup>:

---

<sup>53</sup> W oryginale „*Fatica et industria*”. Łacińskie słowo *industria*, które znajdujemy w *Hypnerotomachii*, jest odpowiednikiem włoskiego *operosità*, oznaczającego pracowitość (od *operositas* po łacinie), jednakże „pracowitość” nie wydaje się terminem właściwie oddającym znaczenie *industria* Colonna. Chodzi tu o wskazanie rozumnego, świadomego działania, działania, w którym widoczna jest strategia i siła ludzkiego intelektu, skuteczność, a zarazem kunsztowność, będąca wynikiem zmagania z przeciwnościami natury ludzkiej i natury – przyrody. Szczególnym wyrazem *industria* jest zdolność tworzenia przemyślanych dzieł, np. konstrukcji architektonicznych różnego rodzaju. Stąd też w tłumaczeniu zaproponowano termin „działa-

Adverti che sopra del suo fronte depende l'ornato cum quella ancipite descriptione, la quale in materno et plebeo sermone dice. **Fatica et industria.** Imperoché nel mundo chi vivendo vole thesoro havere, lassi stare el marcescente ocio, significato per il corpatio, et toglia la decorata testa, che è quella scriptura et harai thesoro affaticantise cum industria. *HP* [h vi verso].

[Zważ, że z jego czoła zwisa ozdoba z owym dwuznacznym napisem, który w macierzystym i plebejskim języku mówi. **Trud i działanie.** Kto na świecie chce posiadać skarb, niech porzuci zgniłą bezczynność, której znakiem jest cielsko, i odetnie ozdobną głowę, na której znajduje się napis – i masz skarb, trudząc się działaniem].

W myśl tych objaśnień figura męska przedstawia ciało i próżniactwo, a postać kobieca oznacza zaradność i rozum. Wymowa posągu w całości kieruje ku strefom teologicznym i duchowym: to wołanie, by przewyciężyć wymiar cielesny, a ukształtować silny umysł, by pozyskać w ten sposób skarb – *thesoro*, czyli Mądrość Bożą, którą symbolizuje obelisk, emanacja Światła z Jedni.

Egiptski obelisk z figurą słonia przywodzi na myśl słowa *Physiologusa*, tekstu powstałego w Aleksandrii w Egipcie<sup>54</sup>, gdzie symboliczne opisy zwierząt i roślin rzeczywistych oraz wyobrażonych, czytane w kluczu alegorycznym poprzez cytaty Pisma świętego odsyłają do znaczeń metafizycznych, opisujących kosmos i prawa ludzkie. Według tego tekstu słoń jest sym-

---

nie”, który lepiej oddaje renesansowe dążenia autora niż wpisująca się w kategorie średniowieczne „pracowitość”. Por. też uwagi na temat napisów obcojęzycznych zawarte w rozdziale *Wpływ Orientu i synkretyzm kultur*.

<sup>54</sup> W *Hypnerotomachii* można znaleźć wiele nawiązań do *Fizjologa*. Grecki *Physiologus* (powstał w II wieku) został przełożony na łacinę w V wieku i zapoczątkował tradycję bestiariuszy; zasadniczą część tekstu stanowiły opisy zwierząt – realnych i baśniowych, a komentarz do nich objaśniał podstawowe dogmaty wiary i zasady etyki chrześcijańskiej. Tekst odegrał rolę w dziejach kultury europejskiej, zwłaszcza w średniowieczu. *Physiologusa* z upodobaniem drukowano także, w przekładach, w wieku piętnastym, znana jest np. edycja z Kolonii z 1492 roku.

bolem Prawa i podporą człowieka, upadłego na skutek grzechu pierworodnego:

Nadszedł więc wielki słoń, czyli Prawo, i nie mógł go unieść, potem nadeszło dwanaście słoń, czyli zastęp proroków, lecz oni też nie zdołali podnieść upadłego człowieka, po nich wszystkich nadszedł święty słoń ducha i podniósł człowieka z ziemi. Największy ze wszystkich stał się niewolnikiem wszystkich: upokorzył siebie, przyjmawszy postać niewolnika, aby zbawić wszystkich<sup>55</sup>.

Przykładem roli obiektu znaczeniowego jest pałac Eleuterilydy, królowej Rozumu i Wolnej Woli, gdzie następuje jeden z etapów psychicznej przemiany Polifila. Przemiana polega na oczyszczeniu zmysłów, którym przewodzą Rozum i Wolna Wola: nieczyste zmysły podlegają puryfikacji i poddają się szlachetnej władzy Intelaktu [f v *verso* i nast.]. Metamorfoza Polifila następuje pod wpływem wizyty w pałacu, który nosi nazwę pałacu kosmologicznego, gdyż w sali tronowej znajdują się wyobrażenia planet.

Cała idea konstrukcji pałacu Eleuterilydy wraz z jego przedstawieniami astralnymi wiąże się przede wszystkim z figurą Słońca. Planecie tej przeznaczono miejsce centralne – rysunek Słońca znajduje się nad samym tronem królowej. Polifilo widząc królową Eleuterilydę, gdy schodzi z najniższego stopnia tronu, szczegółowo opisuje koronę z wyobrażeniem Słońca nad tronem:

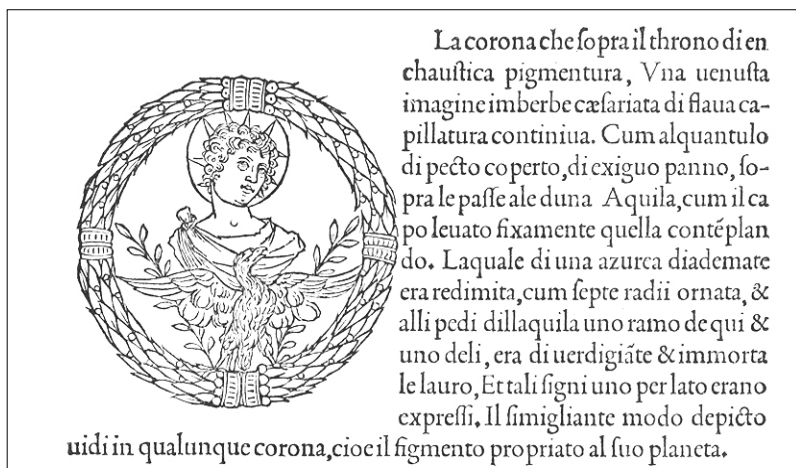
La corona che sopra il throno di enchaustica pigmentura, una venusta imagine imberbe caesariata di flava capillatura continiva. Cum alquanto di pecto coperto, di exiguo panno, sopra le passe ale d'una Aquila, cum il capo levato fixamente quella contemplando. La quale di una azurea diademate era redimita, cum septe radii ornata, et alli pedi dill'aquila uno ramo de qui et uno de lè, era di verdigiane et immortale lauro, et

---

<sup>55</sup> Tłumaczenie A. Klimkiewicz według włoskiego tekstu *Il Fisiologo*, Francesco Zambon (red.), Adelphi, Milano 1975, passus 43.

tali signi uno per lato erano expressi. Il simigliante modo depicto vidi in qualunque corona, cioč il figmento propriato al suo planeta. HP [f vii verso].

[Było tam bardzo piękne wyobrażenie młodzieńca o gęstych, jasnych włosach i piersi okrytej delikatnym sukniem, nad rozpostartymi skrzydłami orła, który ze wzniesioną głową patrzył wprost w niego, podziwiając go. Postać okalała aureola błękitnego diadem, który zdobiło siedem promieni, zaś u stóp orła, z jednej i drugiej strony, widniała zielona gałąź nieśmiertelnego wawrzynu. Symbole przedstawiono na każdym boku tronu. W każdej koronie widziałem podobny rysunek, każdy obraz odpowiadał swojej planecie, zawierał opowieść na temat bóstw związanych z daną planetą].



Ryc. 5. *Hypnerotomachia Poliphili* [f vii verso]. Wyobrażenie Słońca.

Obraz orła, który spogląda w słońce, należy do toposów antycznej literatury zoologicznej – mówił o nim Arystoteles, a także średniowiecznej – mówił o nim Dante<sup>56</sup>. Orzeł jest też

<sup>56</sup> Por. Arystoteles, *Historia animalium*, 620a i Dante Alighieri, *Divina Commedia*, *Paradiso*, I, 47–48.



naturalnym atrybutem heliakalnym, dzięki swej „zażyłości” z najwyższymi sferami nieba i możliwości dostąpienia tego, co przez osłepiający blask słońca jest nieosiągalne.

Podobny obraz znajdziemy i u Boccaccia:

Contemplando ad Amore il suo talento  
 pareva fermasse en la sua chiara luce:  
*com' aquila a' figliuo' nel nascimento*  
*con amor mostra ond' ella li produce*  
*a seguir sua natura*, così questa  
 credo che faccia a chi la si fa duce (*Am. Vis.*, XV, 79–84).

Kontynuując wątek paraleli z tworem Boccaccia, przytoczymy jeszcze epizod, w którym obecny jest motyw występujący w *Visione*, wspominany już na początku, w którym mowa o dwóch wejściach do zamku, w alegoryczny sposób wskazujących różne drogi wyboru i symbolizujących przeciwstawne wartości. Scena, w której zawiera się topos wyboru, w *Hypnerotomachii Poliphili* występuje w wersji dużo bogatszej niż u Boccaccia i doskonale obrazuje humanistyczną filozofię. Zainteresowanie humanistów poszukiwaniem języka uniwersalnego, wspólnego wszystkim uczonym było zgodne z duchem tendencji filozoficznych inspirowanych poglądami Marsilia Ficina i Giovanniego Pica della Mirandoli, zmierzających do wykazania zgodności myśli w tradycji starożytnej i biblijnej, tradycji Wschodu i Zachodu. Poszukiwania te zintensyfikowano zwłaszcza po opublikowaniu łacińskich tłumaczeń pism hermetycznych oraz *Hieroglyphiki* Horapollona, do których musiał mieć dostęp twórca *Hypnerotomachii* <sup>57</sup>.

Bohater *Poliphila* podąża wytyczoną drogą, a celem *itinerarium animae* jest uwolnienie umysłu i poznanie niezmiennych

---

<sup>57</sup> Zob. też uwagi w rozdziale ostatnim na temat wpływu Orientu.

prawd. Na jednym z etapów wędrówki dociera do pięknej rzeki „bellissimo fiume” i przekracza kamienny, trzyprzęsłowy most.

Nad środkowym przęsłem widnieje relief zawierający hieroglify. Znaki te przypominają o fascynacji pismem Egiptu, bardzo wyraźnym wśród humanistów piętnastego wieku. Polifilo nie pojmuje znaczenia hieroglificznych znaków, lecz wyjaśnia je przewodniczka – Logistyka, która towarzyszy mu w wędrówce: „są znakiem dla tego, kto wędruje szlakiem trzech bram i dlatego są rozmieszczone w taki sposób, by ostrzegać przechodzących” [h vi verso]. Po przejściu przez most Polifilo dociera do niedostępnego miejsca u zbocza spękanej góry: „corrosa e scabra, piena di crepacci”, gdzie wykuto trzy bramy, a nad każdą widniały napisy: „di caractere Ionico, Romano, Hebraeo, et Arabo”. Napisy są w trzech językach uznawanych za święte: hebrajskim, greckim, po łacinie<sup>58</sup>, a czwarty to arabski. Napis nad bramą prawą mówi: *Cosmodoxia* (Chwała Świata), brama lewa to: *Theodoxia* (Chwała Boża), a środkowa to: *Erototrophos* (Matka Miłości).

Miejsce, gdzie wykuto trzy bramy, to *locus horridus*, który pełni rolę pitagorejskiego rozdroża, symbolizowanego literą Y: przedstawia przejście, inicjacyjną wewnętrzną walkę, którą musi stoczyć człowiek, dążący do „vita beata”. Emblematyczne przejścia pojawiają się w kontekście etycznym i filozoficznym, między prowadzącą na lewo drogą *facilior*, wiodącą ku zgubie, i drogą przeciwną, która prowadzi ku cnocie i w stronę błogosławionego życia<sup>59</sup>.

Scena jest ilustrowana następująco:

<sup>58</sup> Języki te uznaje za święte Izydor z Sewilli, *Etymologiae*, 9, 1, 5.

<sup>59</sup> Nawiązuje się tu do mitu, który wpisuje się w uniwersalny topos starożytny i średniowieczny, obecny w kulturze Orientu i Zachodu. Szerzej na ten temat w rozdziale o wpływie Orientu.



Ryc. 6. *Hypnerotomachia Poliphili* [h viii recto]. Przybycie Polifila do trzech bram i wybór drogi.

Bohaterowi towarzyszą dwie postaci kobiece, mające służyć pomocą w wyborze drogi: to wspomniana już Logistyka (Racjonalność) oraz Thelemia (Wola, Pragnienie). Wybór drogi nie następuje jednak według wskazań Rozumu – Polifilo kieruje się wskazaniem Woli i Pragnienia i wybiera „porta mediana” – bramę środkową, czyli bramę Miłości. Wobec takiego wyboru symbolizująca rozum Logistyka oddala się w gniewie [i ii *recto*], Thelemia zaś z radością ściska Polifila i obiecuje, że niebawem spotka swą miłość – ukochaną Polię. Rozstanie przewodniczek daje początek drodze ku Polii, pod okiem Miłości.

Epizod podejmuje tematykę wyboru związaną z tradycyjnym toposem pitagorejskim, jednakże topos ulega tu humanistycznej modyfikacji: wybrana droga jest drogą triumfu Amora i Wenery i prowadzi ku *voluptas*, którą uosabia Wenera<sup>60</sup>.

W wyobrażeniu bramy – przejścia do innego świata nie-trudno się doszukać echa poetyki Boccaccia. Bohater *Amorosa Visione* przynajmniej dwukrotnie staje przed symbolicznym wyborem między tym, co atrakcyjne i łatwo dostępne i tym, co trudne: we wspomnianej już pieśni II jest obraz dwóch wejść do pałacu: wejście pierwsze jest wąskie, a drugie szerokie:

Non fummo guari andati che la pia  
 donna mi disse: – *Vedi qui la porta*  
*che la tua alma cotanto disia* –.  
 Nel suo parlar mi volsi, e poi che scorta  
 l'ebbi, *la vidi piccioletta assai,*  
*istretta ed alta, in nulla parte torta.*  
*A man sinistra allora mi volta*

---

<sup>60</sup> Temat ten pogłębia M. Gabrieli [w:] *HP* 2, s. 765 i 775. Gabrieli zwraca uwagę na stanowisko Ficina, który jasno stwierdza, że popełnia błąd i naraża się na gniew boży ten, kto podąża tylko jedną drogą, a pozostałe omija. Tylko ten, kto potrafi pogodzić wszystkie trzy drogi, odniesie korzyść ze wszystkiego, co każda z nich przynosi. Colonna jest daleki od myśli Ficina i bez wahania wskazuje drogę *voluptas*, co zbliża go do ideałów epikurejskich.

volendo dir: «Chi ci potrà salire  
o passar dentro, ch  par che giammai  
gente non ci salisse?» e nel mio dire  
*vidi una porta grande aperta stare,*  
e festa dentro mi vi parve udire.  
E dissi allor: – *Di qua fia meglio andare,*  
al mio parere, e credo troveremo  
quel che cerchiam [...] (*Am. Vis.*, II, 34–47).

Podobnie w pieśni III bohater decyduje, by przej c wi ksz  bram , nad kt r  widnieje napis:

«Ricchezze, dignit , ogni tesoro,  
*gloria mundana* copiosamente  
do a color che passan nel mio coro.  
Lieti li fo nel mondo, e similmente  
do quella gioia che Amor promette  
a' cor che senton suo dardo pugnente» (*Am. Vis.*, III, 16–21).

W konsekwencji wyboru bohater przybywa do różnych miejsc, a przed jego oczami stają sceny, wśród których wyróżnia się pochod trzech postaci oraz post  kobiety siedzącej na wozie przypominającym wóz triumfalny. Na wozie widnieje napis w treści podobny do tego, który w swoim czasie pojawi się w *Hypnerotomachii*: „Era sopra costei, e non invano, / scritto un verso che dicea leggendo: / «Io son la Gloria del popol mondano»” (*Am. Vis.*, VI, 71–74).

U *Poliphila* scena wyboru przejścia ma wymow  bardziej z łożon : jest w niej napięcie, niezdecydowanie, czy i c drog  religijnej chwały czy ziemskiej sławy, czy przej c do świata Mater Amoris, która jest przyczyn  wszelkich spraw i rzeczy? Dla Polifila *causa finalis* ma wiele form, lecz tu przybiera kształt bramy, przez którą można doj c do celu, a jest nim osiągnięcie szcz scia, doskona ci i harmonii<sup>61</sup>. Trzy bramy Polifila

---

<sup>61</sup> Temat wyboru Polifila zostaje pog biony w rozdziale piątym.

to wrota do uniwersalnej wiedzy, antycznej, biblijnej i wiedzy Wschodu, a przed tym, kto wiedzę zgłębia, odsłania się Prawda, Prawda wspólna dla wszystkich światów i kultur.

## Rozdział III

# Objaśnianie świata w *Hypnerotomachii* *Poliphili*

*Hypnerotomachia* jest utworem ikonicznym, w którym obraz odpowiada zapisanym treściom, uzupełnia je i wyjaśnia, a jego specyficzny tekst można odczytać na poziomie i słowa, i obrazu, a właściwie łącząc obydwa poziomy. Cały sens dzieła kryje się za zasłoną alegorii i jest skomplikowany przez symbolikę ezoteryczną.

Niniejszy rozdział jest poświęcony sposobom budowania i przedstawiania filozoficznego systemu wiedzy o świecie i o człowieku, do których sięga twórca, łączący w tym celu spójnie narracyjne moduły średniowieczne i humanistyczne. *Hypnerotomachia* to zwierciadło kultury humanistycznej, a zarazem filozoficzna, neoplatonisko-arystotelesowska refleksja nad tajemnicą kosmosu i sekretami natury. Jest to dzieło istotne dla studiów nad włoskim humanizmem i renesansem, gdyż zawiera pełną parabolę swych czasów – mówi o zespoleniu literatury i magii, kultury i nauki, lecz aby zrozumieć jego przekaz, trzeba mistrza i przewodnika, który jest źródłem poznania i znawcą symboli. *Hypnerotomachia* to tekst pełen cytatów i licznych odwołań do starożytności, w którym składa się hołd mistrzom przeszłości: Pliniuszowi, Ciceronowi, Apulejuszowi, Platonowi i Arystotelesowi, a także autorom tradycji czasowo bliższej: Dantemu, Petrarce, Boccacciowi – to autorytety i świadkowie opowiadanych zdarzeń i historii, której nie sposób odczytać

bez „przewodnika”<sup>62</sup>. Szczególną uwagę poświęcimy zatem postaciom, a także obiektom i formom, które prowadzą drogą wiedzy i pełniąc rolę przewodnika, pomagając w zrozumieniu zdarzeń, objaśniając znaczenie kolejno przedstawianych zjawisk i obrazów.

Już w tekście przedmowy podkreśla się, że autor dzieła, *vir sapientissimus*, jest znawcą myśli starożytnej i dzieł minionych kultur, mistrzem o niezwyklej wiedzy filozoficznej, przyrodniczej i architektonicznej, który „nawet sprawy ze swej natury trudne wyklada i objaśnia «przyjemną mową i z pewnym wdziękiem» i poprzez obrazy i symbole ukazuje Prawdę”. Cytowane już słowa Grassa<sup>63</sup> upoważniają, by sensu dzieła upatrywać w wiedzy mistrza i w procesie jej przekazania, w którym wyjaśnienie spraw poważnych zachodzi przez obraz oraz metaforę. Treści, które zawiera *Hypnerotomachia*, są złożone, lecz ich prześledzenie umożliwia sposób ich podania w formie wykładu gradacyjnego o rosnącym stopniu trudności. Zrozumienie ułatwiają też ilustracje, nierozzerwalnie związane z opowiadaną historią oraz wplecione w tekst symbole rysunkowe, które wyobrażają przedstawiane problemy.

Forma literacka dzieła, nawiązująca do opowieści wizjoner-skiej i senno-alegorycznej wędrówki, pozwala bohaterowi na przeżycie niezwyklej zdarzeń, a przede wszystkim na zdobycie wiedzy. Sen w *Hypnerotomachii* rodzi się z wyobrażeń mitologicznych i ma cechy snu filozoficznego, o czym wspominano

---

<sup>62</sup> Istnieją świadectwa, w których docenia się umiejętność łączenia źródeł przez autora *Hypnerotomachii*. Angelo Colocci (1474–1549), sekretarz papieża Leona X, humanista, filolog, kolekcjoner ksiąg, starożytności i dzieł sztuki posiadał w swoich zbiorach dwa szesnastowieczne epigramy dedykowane Francesco Colonnii, w których wychwala się Colonnę jako tego, który połączył sztukę dwóch mistrzów: Wergiliusza i Cycerona.

<sup>63</sup> Por. uwagi na temat przedmowy Grassa zawarte w rozdziale pierwszym.



w poprzednim rozdziale. Traktowany w kategoriach nierzezywistych, mówi o płynnej granicy między światem ludzkim i boskim, jest wariantem utopii – planu idealnego, kreślonego według kanonów renesansowych. Z połączenia obu pojęć powstaje świat utopijny, w którym zakodowana jest mądrość i wiedza – w czasie snu rozum jest czysty i pozwala, by człowiek poddał się nieznanemu mu sile i przebył wędrówkę, w której obecne są postaci pełniące rolę mistrza i przewodnika.

Wędrówka Polifila ku Polii jest drogą do Miłości i Wiedzy, i takie jest też przeznaczenie bohatera, który ma odkryć własną tożsamość i pojąć prawa natury. W tym procesie rola przewodnika nie przypada jednej postaci, specjalizacja wiedzy, którą się przekazuje, jest ścisła, zatem wybór osoby przewodnika, czy też formy i kształtu zjawiska, które ma być pomocne w zrozumieniu świata, odpowiada problemom i pojęciom, które uczeń ma przyswoić. „Mistrzowie” przybierają postać ludzką – to królowa Eleuterilyda, czyli królowa Wolnej Woli; przybierają też kształty stworzeń nieziemskich – jak nimfy: Logistyka, czyli Racjonalność, Thelemia, czyli Wola lub Pragnienie, Telosia – Ostateczna Przyczyna, czyli Opatrzność. Przewodnikiem i mistrzem Polifila jest także Polia, mistrzami są przedmioty, ruiny czy budowle, które stają na drodze bohatera – każda część scenografii jest znacząca i pełni rolę edukacyjną. Elementy rzeczywistości przedstawionej współistnieją ze światem onirycznym, a dominują w niej formy architektoniczne – dziwne konstrukcje, rzeźby czy posągi, które pełnią funkcję „mistrzów-obiektów”.

W świat tajemnic i wiedzy Polifilo wkracza we śnie, a senna wędrówka prowadzi przez miejsca piękne i miejsca straszne. Tradycja *locus amoenus* splata się z tradycją *locus horridus*, a wątek zbłądzenia w lesie nawiązuje do motywu Dantejskie-

go (*Inf.*, I, 2), z tą może różnicą, że Dante w „ciemnym lesie” znalazł się nagle, *ex abrupto*, a Polifilo śni najpierw o rozległej równinie, wyobrażonej jako *locus amoenus*, a dopiero potem o gęstym lesie. Opis idyllicznego początku drogi zawiera ciekawą wzmiankę na temat pocucia upływającego czasu:

Ad me parve de essere in una spatiosa planitie, la quale tutta virente, et di multipli fiori variamente dipincta, molto adornata se repraesentava. Et cum benigne aure ivi era uno certo silentio. Né ancora alle promptissime orechie de audire, strepito né alcuna formata voce perveniva. Ma cum gratiosi radii del Sole passava el temperato tempo. *HP* [a ii *verso*].

[Zdało mi się, że znalazłem się na rozległej, rozkosznej równinie, całe w zieleni i różnobarwnie malowanej najróżniejszymi kwiatami. W ciszy prawie doskonałej oddychały łagodne wiatry: do uszu mych nie docierały ani hałas, ani głos żaden. A wraz z uroczymi promieniami Słońca przepływał błogi czas].

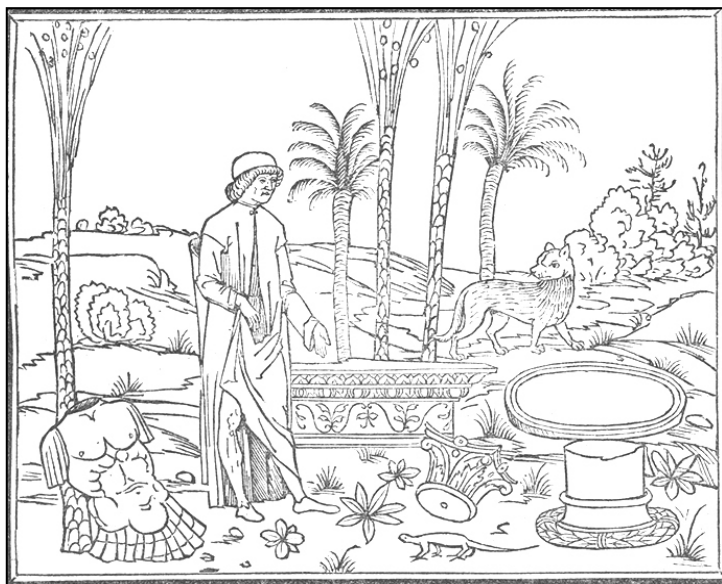
W miarę jak bohater podąża ku temu, co niewiadome w przestrzeni i w czasie (a towarzyszą mu oznaki *aegritudo amoris*, w ślad za tradycją antyczną i średniowieczną), scenografia sielankowa ustępuje dantejskiej:

Et cusi dirrimpecto d'una folta silva ridrizai el mio ignorato viaggio. Nella quale alquanto intrato non mi avari che io cusi incauto lassasse (non so per qual modo) el proprio calle. Diqué al suspeso core di subito invase uno repente timore, per le pallide membre diffudentise, cum solicitato battimento, le gene del suo colore exangue divenute. *HP* [a iii *recto*].

[I tak skierowałem swą drogę ku nieznanemu, w stronę gęstego lasu, który stał przede mną. Wszedłem w głąb i nie spostrzegłem, że niebezpieczeństwo, i nie wiem, w jaki sposób, zostawiłem ścieżkę i szlak. Stąd, z nagłego lęku zadrzało me serce i strach ogarnął blade me członki, i policzki, które przez niespokojne bicie serca przybrały podobny, bezkrwisty kolor]<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Tradycja *locus amoenus* łączy się tu z *aegritudo amoris*: bicie serca i bezkrwisty kolor twarzy to znaki *aegritudo amoris*. Por. M. Ariani [w:] *HP* 2, s. 525.



Ryc. 7. *Hypnerotomachia Poliphili* [a vii recto]. Polifilo wśród ruin.

W rozdziale trzecim Polifilo opowiada, że zdawało mu się, że ciągle śni, i w tym śnie znalazł się w dolinie, a na jej skraju napotkał przeszkodę – była to niezwykła piramida z wysokim obeliskiem na szczycie, którą bohater starannie obejrzał i dobrze poznał [a vii verso]. Celem tego etapu wędrówki jest poznanie kilku obiektów, a wśród nich najważniejsza jest budowla o cechach egipskich. Przejście przez dolinę jest nacechowane symbolicznie – przyjemne miejsce *locus amoenus* jest opisane za pomocą „formuły negatywnej”<sup>65</sup>, która odwraca cechy kla-

<sup>65</sup> Howard Rollin Patch, *The Other World*, Harvard University Press, Cambridge 1950. Odniesienie do wydania *The Other World*, New York 1980, s. 17.

sycznego modelu Wysp Szczęśliwych<sup>66</sup>. Opisowi towarzyszy rycina [a vii *recto*], która dobrze go ilustruje: Polifilo znajduje się pośród ruin, a pośród nich krąży bestia – to wilk, który budzi lęk i przerażenie.

Pośród ruin wznoszą się także palmy – najbliższym źródłem interpretacji symboliki palmy jest Platina<sup>67</sup>, który, cytując Arystotelesa i Plutarcha, przypomina, że drzewo palmowe, nawet jeśli zgięte pod największym ciężarem, nie poddaje się i nie łamie, i prostuje się, gdy pozbywa się ciężaru. Właśnie dlatego palma jest symbolem zwycięstwa, gdyż nie ustępuje niczemu i nikomu, kto pragnie ją zniszczyć<sup>68</sup>. Obraz palmy, która „zwycięża”, gdyż potrafi znieść ciężar nie do udźwignięcia, zapowiada „zwycięstwo” Polifila, który zdoła unieść ciężar *aegritudo amoris* i mu się nie podda. Znaczące jest tu przeciwstawienie pozytywnej i budującej symboliki palmy symbolice negatywnej, budzącej strach, wyrażonej obrazem krążącego wśród palm wilka: „Per l’aspetto del quale, gli capigli mei immediate se ariciorono, et dicio volendo cridare non hebbi voce” [a vii *recto*]. [Gdy tylko go ujrzałem, stanęły mi włosy na głowie: chciałem krzyczeć, lecz zabrakło mi głosu].

Taki obraz strachu ma korzenie w wierzeniach starożytnych, według których człowiek dostrzeżony przez wilka traci

---

<sup>66</sup> Pojęcie „wysp szczęśliwych” pojawia się u Hezjoda w opowieści o pięciu wiekach ludzkości w *Pracach i dniach* (w. 106–201), występuje też u Horacego w epodzie 16, 53 nast.

<sup>67</sup> Bartolommeo Platina, *De Honesta Voluptate et Valetudine* [18 *recto*]. Wersja w języku *volgare* została wydana w Rzymie przez Ulricha Hana około roku 1474.

<sup>68</sup> Na temat symbolicznych znaczeń palmy w źródłach greckich i łacińskich zob. Josef F. Murr, *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*, Wagnerische Universitäts – Buchhandlung, 1890, s. 48–50.

głos<sup>69</sup> – przejmują go średniowieczne bestiariusze<sup>70</sup>, a utrwala Dante. Obecność wilka ma znaczenie symboliczne, lecz jeśli u Dantego obraz stających ze strachu włosów na głowie (*Inf.*, XXIII, 19–20) sugeruje przerażenie i jest związany z tradycyjną alegorią materialnej żądz (*Inf.*, I, 49), to w *Hypnerotomachii* symbolika jest inna – tu kontekst narracyjny dzieła wskazuje na podstawową sprzeczność *avaritia* / *libertalitas* w miłosnej walce. Utrata głosu „per allegoriam obsessum malis animum demonstrat”<sup>71</sup> to też zagłuszenie głosu duszy, poddanej władzy *libido*. Interesującą wskazówkę znajdujemy też u Makrobiusza, gdzie wilk przedstawia upływ czasu: „*praeteritum futurumque actu praesenti ualida feruensque est. sed et praeteritum tempus lupi capite signatur, quod memoria rerum transacturura rapitur et aufertur*” (*Saturnalia*, I, XX, 15). Polifilo staje przecież przed obrazem ruin – przed przeżartym przez czas obrazem świadków wielkości historii. Wędrówkę swą przebywa etapami, które są określane przez architektoniczne formy: droga wiedzie od obiektu do obiektu, a każdy z nich jest przywołaniem jakiegoś problemu filozoficznego lub kulturowego.

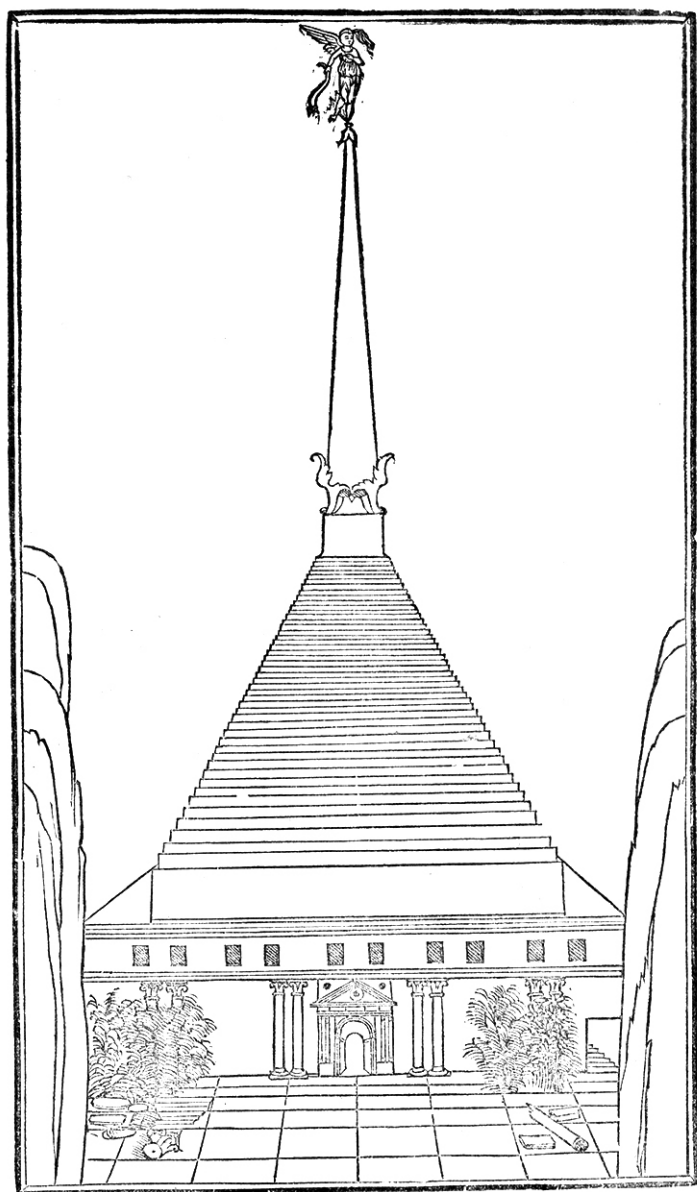
Wspominaliśmy już jedną z pierwszych budowli, które spotyka Polifilo – piramidę z obeliskiem, na której wyryto hieroglify oraz napisy greckie, łacińskie i arabskie. Zapisy mają funkcję kryptologiczną, a ich znaczenie staje się jasne dopiero wtedy, gdy bohater przejdzie wskazaną mu drogę i odkryje klucz do interpretacji wskazówek w nich zawartych. Polifilo podziwia odwiedzane miejsca, a napotkane dzieła potrafi osadzić w kon-

---

<sup>69</sup> Por. Platon, *Państwo*, 336d; Wergiliusz, *Eclogae*, 9, 53–54, też Teokryt, ekloga 14, 22.

<sup>70</sup> Richard de Fournival, *Bestiario d'Amore*, Francesco Zambon (red.), Parma 1987, s. 39.

<sup>71</sup> Serwiusz w komentarzach do Wergiliusza, *Commentarii in Virgilium: Ad Eclogae*, IX, 53.



Ritorniamo

Ryc. 8. *Hypnerotomachia Poliphili* [b i verso]. Piramida.

tekście geograficznym i historycznym. W opisie piramidalnej konstrukcji od pierwszego momentu uderza zdolność i wyczucie architektonicznego znaczenia obiektu oraz umiejętność wpisania go w topikę literatury klasycznej:

Io vedo in lungo recesso una incredibile altecia in figura de una torre, overo de altissima specula, appresso et una grande fabrica ancora imperfectamente apparendo, pur opera et structura antiquaria. [...] La quale cosa de intuito accortamente existimando dignissima, ad quella sencia indugio el già sollicitato viaggio avido ridriciai. Et quanto più che a quella poscia approximandome andava, tanto più scopriva opera ingente et magnifica, et di mirarla multiplicantise el disio. Imperoché non più apparea sublime specula, ma per aventura uno excelso Obelisco, sopra una vasta congerie di petre fundato. L'altitudine della quale, incomparabilmente excedeva la summitate degli collateranei monti, quantunche fusse stato el celebre monte arbitrava Olympo, Caucaso, et Cylleno. *HP* [a vii verso].

[I ujrzałem w głębokiej szczelinie niezwyklej wysokości kształt w formie wieży, lub raczej, wielkiej budowli, która nie całkiem jeszcze jawiła mi się w całości, a wyglądała jak dzieło starożytnej konstrukcji. [...] Szybko wyczułem, że jest to obiekt o najwyższym znaczeniu i, nie zwlekając, w tę stronę skierowałem swe kroki. Im bardziej zbliżałem się do owej struktury, tym większą odsłaniała potęgę i wspaniałość, i tym bardziej pragnąłem ją podziwiać także i przez to, że nie zdawała mi się już wysoką wieżą, lecz raczej niebosiężnym Obeliskiem, osadzonym na wielkim, kamiennym masywie. Wysokość jej przekraczała nieporównanie wierzchołki pobliskich gór i każdy ze słynnych szczytów, o jakim bym nie pomyślał – Olimp, Kaukaz i Kyllene].

Niezwykłe wysokie góry opisywał już Leon Battista Alberti w traktacie *Theogenius* i wymieniał wśród nich Kaukaz i Kyllene. Polifilo do owych cudów natury dodał też Olimp – mityczna wysokość sięgającego nieba Olimpu przypomina o literaturze klasycznej<sup>72</sup>. Każdy przystanek w drodze Polifila to okazja, by wyrazić zachwyt dla kunsztu i sztuki twórcy podziwianego

---

<sup>72</sup> Tytułem przykładu – Warron, *De Lingua latina*, 7, 20 i Wergiliusz, *Eclogae*, 6, 86. Por. też M. Ariani [w:] *HP* 2, s. 547.

obiekty, nie jest to zachwyt spontaniczny – bohater czyni to uważnie i szczegółowo, wskazując to, co przyciąga oko:

Ad questo deserto loco pure avidamente venuto, circumfuso de piacere inexcogitato, de mirare liberamente tanta insolentia di arte aedificatoria, et immensa structura, et stupenda eminentia me quietamente affermai. Mirando et considerando tuto el solido et la crassitudine de questa fragmentata et semiruta structura de candido marmo de Paro. Coaptati sencia glutino de cemento gli quadrati, et quadranguli, et aequalmente positi et locati, tanto expoliti, et tanto exquisitamente rubricati gli sui lymbi, quanto fare unque si potrebbe. In tanto che tra l'uno et l'altro lymbo, overo tra le commissure una subtilecia quantunque aculeata, del intromesso reluctata unquantulo penetrare potuto non harebbe. *HP* [a vii verso].

[Gdy dotarłem w końcu, w wielkim podnieceniu, do owego opustoszałego miejsca, zmieszany niebywałą rozkoszą swobodnego podziwiania architektonicznej sztuki i onieśmielającej, zdumiewającej potęgi zadziwiającej konstrukcji, stanąłem w bezruchu, zachwycając się i studiując z wielką uwagą bryłę i pełną objętość budowli z białego paryjskiego marmuru, zniszczoną i na wpół zburzoną. Kamienie – sześciennie i czworokątne – postawione bez cementowej zaprawy, były ułożone w sposób równomierny i wygładzone, wyśmienicie obramione czerwoną glinką na brzegach, jak tylko można było to zrobić najlepiej, tak że między jednym a drugim brzegiem, czy też w miejscach utwierdzenia nie mogłaby wcisnąć się w szparę rzecz najmniejsza, nawet ostro zakończona].

Polifilo bardzo dobrze zna prawa geometrii i sztukę architektury, tak jak znał ją Alberti. Opis przypominający obraz konstrukcji egipskich, mógł powstać, podobnie jak uwagi na temat gór Kaukazu i Kyllenu, na podstawie wskazówek Albertiego, który zauważał, że biały marmur zmienia kolor przy styczności z czerwoną glinką, podobnie uwagi na temat szczelności budulca i przylegających do siebie kamieni piramid zawarte są też u Herodota i Flawiusza<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> L.B. Alberti, *De re aedificatoria libri decem*, A. Poliziano, Strasbourg, Jakob Kammerlander (red.), 1541, s. 213, 219, 221; Herodot, *Historiae*, 2, 124, Flawiusz, *Antiquitates Iudaicae*, 8, 69. Por. *HP* 2, s. 547.



Kolejny opis to relacja zachwyconego odkrywcy nowych światów:

Coronice, Zophori, overo Phrygii, Trabi arcuati. Di statue ingente fracture, truncate molti degli aerati et exacti membri. Scaphe, et Conche, et vasi, et de petra Numidica, et de Porphyrite, et de vario marmoro et ornamento. Grandi lotorii. Aqueducti, et quasi infiniti altri fragmenti, de sculptura nobili, de cognito quali integri fusseron, totalmente privi, et quasi redacti al primo rudimento. Alla terra indi et quindi collapsi et disiecti. *HP* [a vii verso]

[Gzymsy, zoophorosy czy fryzy, archiwolty, ogromne trzony posągów, członki z brązu połamane i doskonale zachowane. Nisze, morskie muszle i wazy z numidyjskiego marmuru, z porfiru, wielobarwnych marmurów przeróżnie zdobionych: ogromne wazy, akwedukty i inne w końcu ruiny o doskonałej fakturze, choć na pierwszy rzut oka zdawały się całe, były bardzo zniszczone, jakby sprowadzone do pierwszego szkicu, upadłe na ziemię, porozrzucone tu i tam].

Witruwiusz twierdził, a w ślad za nim Alberti<sup>74</sup>, że architekt musi być biegły w matematyce, toteż Polifilo doskonale szacuje wymiary, odległości, bardzo szczegółowo je komentuje, wykazując się znajomością sztuki budowania, arytmetyki i geometrii:

Ciascuna faccia dilla quadratura della meta, sotto all'initio della gradatione de questa admiranda Pyramide, sopralocata al praefato aedificamento, in extensione longitudinale, era stadii sei. Multiplicati per quatro in ambito, la dicta nel pedamento aequilatero occupava comprehendendo, quatro et vinti stadii. In altitudine daposcia da qualunque angulo levando le linee, cum mensura, quanto la ima linea è del plintho, tutte quatro al summo mediano insieme conveniente concurrendo la figura Pyramydale perfecta costituivano. Il perpendicolo mediano sopra el centro degli dyagonii del Plyntho incruciati, delle sei partitione una meno constava delle ascendente linee. *HP* [a viii verso].

[W tej wielkiej budowli, każdy bok czworokątnej podstawy, ustawiony pod stopniami tej zadziwiającej piramidy i umieszczony nad wspo-

<sup>74</sup> Witruwiusz, *De Arch.*, ks. I, 1, 4–5; L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, dz. cyt., s. 863.

mnianą budowlą, mierzył sześć stadiów długości, co pomnożone przez cztery, czyli przez liczbę boków owej podstawy, dawało miarę obwo-  
du, który w ten sposób liczył stadiów dwadzieścia cztery. Na wysokości  
zaś, jeśli poprowadzić z każdego naroża linię miary równej tej samej,  
co podstawa cokołu, cztery te linie, spotkając się w wierzchołku, gdzie  
wszystkie się zbiegają, tworzyły doskonały kształt piramidy: prostopa-  
dła, umieszczona w centralnym punkcie, w którym zbiegają się przekątne  
cokołu, mierzyła pięć szóstych boku].

[...]

Ritorniamo dunque alla vastissima Piramide, sotto la quale uno ingen-  
te et solido Plintho, overo latastro, overo quadrato supposito iacea, di  
quatordecim passi la sua altitudine, et nella extensione, overo longitudine  
stadii sei. Il quale faceva il pedamento del infimo grado della molosa  
Piramide. *HP* [b ii *recto*].

[Powróćmy teraz do ogromnej piramidy, pod którą imponująca, so-  
lidna podstawa, szeroka i na planie kwadratu, wysoka na czternaście  
podwójnych kroków i długa na sześć stadiów, stanowiła postument dla  
najniższego stopnia masywnej piramidy].

Uwagi konstrukcyjne, które czyni Polifilo, rzadko są ode-  
rwane od kontekstów literackich i kulturowych, gdyż wiedza  
architektoniczna humanizmu jest nierozdzielna z wiedzą li-  
teracką. Przyjrzyjmy się wzmiance na temat ogromu budow-  
li i jej czystej geometrii – rozmiary obiektu nie przytłaczają  
i zwraca się też tu uwagę na odpowiednią lekkość i delikatność  
ścian szczytu. Subtelny, strzelisty kształt ściany szczytowej pi-  
ramidy jest nadany celowo, by zgubić wrażenie masywności ol-  
brzymiej czworobocznej podstawy. Zabieg nie wynika jedynie  
z zasad architektury, jest to także literacki topos i specyficzna  
aluzja do piramid egipskich<sup>75</sup>.

La quale immensa et terribile Piramide cum miranda et exquisita Sym-  
metria gradatamente Adamantale salendo, continiva dece, et quatro

---

<sup>75</sup> Por. Diodor, *Bibliotheca historica*, I, 63, Pliniusz, *Hist. Nat.*, XXXVI, 31 i 92.

cento et mille gradi, overo scalini decrustati. Dempti gradi dece opportuni ad terminare el gracilamento. *HP* [a viii verso].

[Olbrzymia i straszliwa piramida, wznosząc się stopniowo z cudowną, wyborną i czystą symetrią, liczyła tysiąc czterysta i dziesięć stopni, mocno rozdzielonych, gdyż dziesięć schodków odjęto, by nadać piramidzie stosowną lekkość].

Wiedza Polifila na temat architektury zawsze idzie w parze z erudycją literata, znawcy mitologii i historii. Nawet jeśli w rozważaniach o architekturze dominuje aspekt techniczny i znajomość sztuki budowania, wiedza podawana jest w kontekście, który ceni humanista i miłośnik starożytnego świata:

El dicto quadrato fue per basa et substentaculo supposto dell'obelisco, che se hae da dire. Questo ingentissimo saxo, che tale non fue cherma-dio levato da Titide, havea uno prolapso in ambito, de sei parte, due in descenso, et una nella cacuminata planicie, ristava nel supremo plano lato per diametro passi quatro. *HP* [a viii recto].

[Rzeczony czworościan stanowił podstawę i podporę pod obelisk, o którym jeszcze będzie mowa. Ogromny ten kamień, dużo większy od tego, który podniósł Tydeus, był ścięty wzdłuż górnego brzegu obwodu, który liczył sześć podwójnych kroków z każdej strony, pod kątem o nachyleniu dwóch podwójnych kroków i brakowało jednego do płaszczyzny szczytowej – w ten sposób, na tejże górnej płaszczyźnie, bok równy był czterem podwójnym krokom].

We fragmencie przytoczonym powyżej odnotujemy specjalistyczne uwagi na temat miary „podwójnego kroku” (to rzymski *passus*, równy około pięciu stopom, czyli około 1,478 metra), i na temat stopnia nachylenia ściany piramidy – ścięcie górnej krawędzi bloku wynikało z konieczności zachowania ciągłości liniowej i wizualnej między subtelnie zaostrzonym wierzchołkiem a podstawą piramidy. Spostrzeżenia te w naturalny sposób korespondują ze wzmianką o mitycznej sile Tydeusa, znanego też z dzieła Homera, bo taki jest sposób pojmowania

humanistycznego świata, w którym historia, mit i poezja przeszłości spletają się z wizją ludzkich dokonań.

Polifilo uważnie obserwując konstrukcję budowli, w dociekliwy sposób dywaguje na temat zastosowanych w niej architektonicznych rozwiązań. Stawia pytania natury technicznej i zastanawia nad każdym sposobem rozwikłania budowlanych kwestii:

A l'ultimo discretamente considerava, quale opposita et obstinata resistentia di fornici sotto mai potesseno sostenere, né supportare, et quale Hexagone, et tetragone Pile et quale nanitate di columnamento potria fermamente supposito, tanta gravitudine et intolerabile ponderatione tolerare? *HP* [b iii verso].

[Szczególnie zapytywałem się o skrajną wytrzymałość sklepień, o to, jakie sześcioboczne i czworokątne słupy, jakie kolumnady, solidnie na fundamentach oparte, mogły przenieść ciężar tak wielki i ogromną siłę?].

Na podobne pytania Polifilo potrafi sam sobie udzielić właściwej odpowiedzi:

Per la quale discursione ragionevolmente iudicai, overo che tutto solido et massiccio ristato del monte fusse subdito, overo l'una compacta congerie de glutinato cemento et glarea et di rude petratura. *HP* [b iii verso].

[Przy tym rozważaniu osądziłem rozumnie, że pod spodem zostawiono kawał twardej i masywnej skały lub cementowy blok zespolony ze żwirem i surowym kamieniem].

Polifila-humanistę fascynuje nie tylko architektura, choć w tej dziedzinie porusza się chyba najlepiej i bezdyskusyjna jest jego rozległa wiedza oraz dogłębna znajomość zasad, historii i kultury sztuki budowania. Budynki i ruiny, wśród których krąży, prowadzą przez łąacie dzikich roślin, ziół i kwiatów – bohater potrafi właściwie określić wszystkie ich gatunki, wskazać nazwy botaniczne, rozpoznać rośliny i zwierzęta:

Sopra et tra le quale confragose ruine germinati erano molti silvatici virgulti, et praecipue de Anagyro non quassabondo, cum le teche fas-selacie, et uno et l'altro Lentisco, et la Ungula ursi et Cynocephalo, et la Spatula fetida et el ruvido Smylace, et la Centaurea, et molte altre tra ruinamenti germinabonde. Et ad gli fresi muri molti Aizoi, et la pendula Cymbalaria, et senticeti de pongiente vepre. Tra gli quali serpivano alcune lacertace, et ancora sopra gli arbuscati muri reptavano [...]. *HP* [a viii *recto*].

[Ponad nimi i pośród tych nieprzebytych ruin kielkowały dzikie rośliny: zwłaszcza bob kamienny, ze strąkami w kształcie fasoli, oba rodzaje pistacji, niedźwiedzi czosnek, cynocefal, xyris, ciernista kolcorośl i wiele innych, wrośniętych w rudery. W pęknięciach murów było mnóstwo rojników, wisząca cymbalaria, jeżynowe zarośla. Pełzały tam duże jaszczurki, gęsto wijące się na drzewiastych murach ...]<sup>76</sup>.

Mimochodem wpleciona uwaga na temat przyrodniczej wiedzy Polifila ma źródło w tradycji średniowiecznych repertoriów i w humanistycznym zauroczeniu światem natury. Polifilo jako znawca form botanicznych i zoologii znajdzie pole do opisu na kartach poświęconych sztuce ogrodów, na początku drogi zaś, którą ma przebyć, przyrodnicza erudycja stanowi jedynie tło i uzupełnienie krajobrazu budowli i starożytnych ruin.

Podziw dla architektonicznych konstrukcji wynika z fascynacji obrazem przestrzennym, któremu towarzyszą zachwyt i szacunek dla rzeźby. Gdy bohater zatrzymuje się przed płaskorzeźbioną płytą przedstawiającą walkę gigantów, patrzy na nią okiem znawcy-artysty i bardzo plastycznie ją opisuje:

nel fronte dilla quale, io mirai una elegante, et magnifica sculptura di una crudele Gigantomachia, invida solum di vitale aura, de miranda coelatura eccellentemente insculpta. Cum sui movimenti, et cum tanta promptitudine degli proceri corpi, quanto mai si potrebbe narrare. *HP* [b ii *verso* / b iii *recto*].

---

<sup>76</sup> Dokładną identyfikację roślin podaje G. Pozzi, *Hypnerotomachia*, dz. cyt., s. 59.

[Na froncie ujrzałem wytworną i wspaniałą rzeźbę okrutnej Gigantomachii, której brakowało jedynie żywego tchu, wypracowaną z nadzwyczajnym rzeźbiarskim mistrzostwem, w takim ruchu wielkich ciał i z taką energią, że trudno to opowiedzieć].

Artysta jest naśladowcą natury i jej twórczym rywalem, Polifilo jest tego świadomy, podobnie jak świadomy jest zasad i założeń *imitatio – aemulatio*:

Lo imitato aemulo della natura, tanto propriamente expresso, che gli ochii in seme, cum li pedi affaticando, violentavano, mo ad una parte, mo ad l'altra avidamente discorrendo. Niente meno apparia negli vividi Caballi. Alcuni prosternati, alcuni cespitando corruenti. Molti vulnerati et percossi, indicavano la gratiosa vita efflare. *HP* [b iii *recto*].

[Dzieło było tak naturalne i uformowane z taką dokładnością, że mój wzrok sprzeciwiał się krokom i spowalniał je chciwie, aby przebiec wszystko, każdą z jej części. Niemniej żywe zdawały się ogniste konie: niektóre zgnębione, inne skonane biegiem, poranione i przeszyte strzałami, wydające ostatnie tchnienie, a także oszalałe i rozhukane, co kopytami bezlitośnie miażdżyły nieruchome ciała poległych].

[...] Molti cum effigiato formidabile di exclamare. Alcuni di simulachro obstinato et furiale. Quanti erano per morire, cum filamento aemulario dilla natura, lo effecto exprimente, et altri defuncti, cum invise et multiplice machine bellice et loetale. Manifestavano gli robusti membri, et gli tuberati muscoli, davano ad gli ochii de videre l'officio degli ossi, et le cavature, ove gli duri nervi trahevano. *HP* [b iii *recto*].

[...] Pośród zabitych byli i tacy, co krzycząc, budzili strach i tacy, co szaleńczo się bronili, i ci w agonii, co przez doskonałe naśladowanie natury, zdawali się martwi, inni już nieżywi naprawdę, pośród narzędzi wojennych, nienawistnych i śmiertelnych. Członki pełne życia i krągłe mięskły były tak bardzo wyraźne, że można było dostrzec kości i wgłębienia napiętych nerwów].

W opisie oglądanych scen Polifilo niezmiennie podkreśla wyrazistość i dekoracyjność sztuki rzeźbiarskiej, piękno ciała, gestu, czynu. Zawsze obecne są uwagi na temat budulca i materiału, dobranego z wdziękiem i w sposób odpowiedni, który

świadczy o zrozumieniu związku między formą i treścią (*forma i res*):

Queste tutte imagine oltra la naturale proceritate et statura excedevano, et di cataglypho la scaltura di illustrissimo marmoro collustrabile et il piano intervacuò di nigerrima petra introducto a venustate et gratia della albente petra, et a sublevamento dilla statuaria operatura, perfectamente extavano. Quivi dunque erano infiniti proceri corpi, ultimi conati, intenti acti, habiti toracali, et varia morte, cum ancipite victoria. *HP* [b iii *recto*].

[Wszystkie te postaci były nadnaturalnej wielkości i doskonałe; rzeźby wychylały się z jaśniejszego, świecącego marmuru z czarnego kamienia, dobrane tak, by podkreślić wdzięk jasnego marmuru i lepiej pokazać sztukę rzeźbiarską. Tu zatem nieskończona liczba przepięknych ciał, ostatnich gestów, gwałtownych czynów, zbroi i różnych obrazów śmierci i niepewności zwycięstwa].

Scena Gigantomachii opisana przez Polifila pod względem ikonograficznym przedstawia starcie ludzi, a nie walkę gigantów, świadczy o tym choćby fakt, że zrodzeni z krwi okaleczonego Uranosa mitologiczni giganci, według tradycji sztuk przedstawieniowych i literackich, mają wężowe *nogi*, podczas gdy w opisie Polifila nie ma śladu tej cechy, a sama bitwa jest walką ciał ludzkich, nie boskich. Podziw dla sztuki rzeźbiarza rodzi pytanie o genezę dzieła, które pojawia się we śnie Polifila w danym czasie i miejscu i wprowadza sceny z greckiej mitologii. Znaczenie Gigantomachii staje się jasne, gdy skojarzymy obraz walki bogów olimpijskich i gigantów z symboliką rzeźby na cokole piramidy, która przedstawia głowę Meduzy:

[...] dalla dextera parte, al mio andare, del praefato Plintho, nel mediano del quale temeramente el vipereo capo della spaventevole Medusa, era perfectamente coelato, in demonstratione furiale vociferante et ringibondo. *HP* [b ii *recto*].

[idąc ku prawej stronie owej podstawy ujrzałem, że na środku śmiało wyrzeźbiono doskonałą, żmijową głowę przerażającej Meduzy, która wrzeszczała z szaleńczym wyrazem...]

Głowa Meduzy jest wejściem do środka piramidy, a zarazem wejściem do labiryntu – korytarza wydrążonego w twardym piaskowcu, który prowadził do spiralnych schodów, przez które krętym przejściem i przez wijące się zakręty szło się do środka konstrukcji i do jej szczytu, gdzie był ustawiony olbrzymi obelisk:

*La quale excavata cum uno recto calle cum el summo involtato fina al centro penetrando, overo fin alla mediana linea perpendiculare centricale del supremo Catillo della ostentifera Pyramide, faceva amplissimo ingresso et adito. Alla quale apertura de bocca, per gli sui involuti capigli se ascendeva, cum inexcogitabile subtilitate dello intellecto, et arte, et impenso cogitato dell'artifice expressi. Cum sì facta regula et reductione, che alla patente bocca gli gradi scansili aptamente facevano. Et in loco dele trece capreolate cum vivace et ingente spire mirava stupente gli viperi et intortigliati serpi. Et d'intorno la monstrifera testa, cum promptissimi vertigini confusamente invilupantise. HP [b ii recto].*

[Wyżłobiono tam korytarz ze sklepieniem, który prowadził do środka, to znaczy do miejsca, gdzie łączył się ze środkową trójkątą, co biegnie prostopadle z najwyższego wierzchołka do środka podstawy cudownej piramidy, i otwierający szerokie przejście, które pozwalało tam wejść. Do tego otworu dochodziło się przez skłębione włosy, wypracowane przez twórcę z niewyobrażalnym i subtelnym pomysłem, ze sztuką i płomienną fantazją: taki był cel ich ukształtowania, że służyły stosownie jako schody do rozwartych ust. W miejscu skrzyżowanych włosów ze zdumieniem podziwiałem żmije i węże splecione w wielkich spiralach, które, jakby były żywe, kłębiły się wokół monstrialnej głowy w oszałamiającym bezładzie].

Nieprzypadkowo obie rzeźby umieszczono w obrębie tej samej części budowli, na tym samym postumencie, na którym wznosiła się piramida. Według klasycznej i średniowiecznej tradycji mitograficznej, Minerwa pomagała Jowiszowi w wal-



ce i odniosła nad gigantami zwycięstwo, zamieniając ich w kamień właśnie dzięki głowie Meduzy. O tym micie opowiada Giovanni Boccaccio (*Gen.*, 4, 68), znany jest on również z Pliniusza (XXXV, 54 i XXXVI, 18), który pisze, że Gigantomachia była przedstawiona na wewnętrznej stronie rzeźbionej przez Fidiasza tarczy Minerwy-Ateny. Także Lukan (*Phars.*, VII, 149 nast.), Waleriusz Flakkus (*Argonautyki*, ks. II, 15 nast.) i Klaudian (*Gigantomachia*, LII, 91 nast.) opowiadają o gigantach zamienionych w kamień pod wzrokiem meduzy. Prawdopodobnie takim autorom Colonna zawdzięcza obraz Gigantomachii wyryty w marmurze i postawiony u stóp piramidy wyższej niż Olimp. Alegoryczna interpretacja walki gigantów, według autorów starożytnych i średniowiecznych, wskazywała zazwyczaj na klęskę arogancji i pychy, na brak wrażliwości, będącej wyzwaniem dla mądrości i boskiego porządku; klęska gigantów miała wyrażać zwycięstwo rozumu nad bezrozumną gwałtownością. Natomiast dla Boecjusza (*Cons. Phil.*, III, 12, 16) walka gigantów z bogami to sprzeciw wobec porządku rzeczy – jest wyobrażeniem głupoty, która sprzeciwia się naturalnym rządowi dobra nad światem. Gigantomachia to wyzwanie ziemskiego świata dla bożej chwały i utrata bożej łaski; także Dante potępiał gigantów za ich pychę (*Purg.*, XII, 31–33). Obraz walki gigantów z bogami zamieszczony w dole, u stóp piramidy sankcjonuje więc w *Hypnerotomachii* niepowodzenie w drodze do niebios, jeśli nie potrafi się wykorzystać daru roztropności i mądrej żarliwości w dążeniu i wznoszeniu ku bożym sprawom. Polifilo przeciwnie – ten cel osiąga i wychodzi zwycięsko z inicjacyjnej próby, którą jest przejście przez głowę Meduzy. Z kolei żądni pustej chwały giganci po przegranej próbie mogą jedynie leć martwi u stóp budowli poświęconej najwyższemu Słońcu i pozostać na dole piramidy. Obraz leżących,

martwych ciał pozostaje w kontraście z wysokim szczytem obelisku i podkreśla wartość wzniosłych dążeń, symbolizowanych przez szczyt obelisku, na który Polifilo potrafi się wspiąć, i który potrafi podziwiać.

Miłosna psychomachia Polifila, jeśli przypomnimy komentarze Bernarda Silvestra, może być porównana do walki bogów z gigantami. W takiej metaforze walki duszy i ciała, cnoty i grzechu<sup>77</sup> odpowiedzią na zwycięstwo Minerwy nad gigantami jest triumf mądrości duszy nad grzechem i nad cielesnością.

Antynomia „ciała” i „duszy” często pojawia się w *Hypnerotomachii*, zwłaszcza w pierwszej części opowieści, gdzie ciało, pasja i dusza, a także doskonalenie intelektu stanowią o psychicznej i fizycznej przemianie Polifila i są wynikiem jego własnej „erotomachii”.

Przy całej swej wiedzy Polifilo nie pojmuje, jakie znaczenie mają obiekty, które spotyka i podziwia, ich przeznaczenie oraz rola, jaką pełnią na drodze ludzkiej historii i na drodze samego bohatera to kwestie, na które odpowiadają przewodnicy, a właściwie przewodniczki pojawiające się przy poszczególnych „przystankach” Polifila. Rolę przewodniczek pełnią, przykładowo, wspomniana już Logistyka oraz Thelemia. Są to postaci alegoryczne objaśniające znaczenie elementów przestrzeni, w której porusza się Polifilo i funkcje wybranych obiektów, które mogą lub mają zmienić bieg wędrówki bohatera.

Przekazywanie wiedzy w *Hypnerotomachii* odbywa się na wielu płaszczyznach: opisowej, obrazowej, dźwiękowej, monologu i dialogu. Zwraca uwagę forma dialogu, ukierunkowanego na przekaz wiedzy. Jest tradycyjna, podobnie, jak w *Boskiej*

---

<sup>77</sup> Por. *The Commentary on Martianus Capella's "De nuptiis Philologiae et Mercurii" attributed to Bernardus Silvestris*, Haijo-Jan Westra (red.), Toronto, 1986, s. 55–56 oraz 117 i 133.

*Komedii* czy w piętnastowiecznych traktatach: bohater-uczeń kieruje celowe, krótkie pytania do postaci, która udziela wyjaśnień i otrzymuje odpowiedź celną, skondensowaną i wyczerpującą. Tytułem przykładu – rozmowa Polifila z Logistyką po wyjściu z pałacu Eleuterilydy na temat klejnotu z podobizną boga, który zdobił szyję królowej. Bohater pyta o znaczenie obrazu wyciętego w diamencie. „Mistrzynie” najpierw zwraca uwagę na kwestię formy postrzegania świata: „Polifilo, chcę, abyś wiedział, że rzeczy widzialne dają rozumowi przyjemność, większą niż zmysły, wejdźmy tu zatem, aby zaspokoić obie formy postrzegania”<sup>78</sup>, a potem objaśnia:

Nela gemma sapi Poliphile, che egli è inscalpta la imagine del supremo Iove in throno sedente coronato. [...] Alhora io dixi. Che vole significare quelle due cose molto disconvenevole che nelle divine mano tene? Thelemia scitula rispose. Per sua infinita bontate lo immortale Iupiter ad gli terrigeni fa sembiante che possino al voto, quello che delle due mane gli talenta liberamente eligere. *HP* [h vi verso].

[ – Wiedz, Polifilo, że w klejnocie wycięto obraz Jowisza Najwyższego. [...] Zatem zapytałem: „co znaczą te, tak różne rzeczy, które trzyma w swych boskich rękach?” Thelemia uprzejmie odpowiedziała: „przez swą nieskończoną dobroć, nieśmiertelny Jowisz wskazuje synom ziemi, że mogą wybrać dowolnie, według swych życzeń, to, co im się podoba spośród dwóch rzeczy, które trzyma w ręce”].

Jest w tym dialogu aluzja do poprzednio spotkanego obiektu, będącego częścią piramidy i wieńczącego ją obelisku – do płaskorzeźby wspomnianej już Gigantomachii. Dyskutowana kwestia dotyczy tematu wolnej woli, którą uosabia Jowisz, zwycięzca dumnych i pysznych gigantów, symbolizujący jednocześnie zwycięstwo nad niskimi, ludzkimi pobudkami. Kontrast ten podkreślony jest też w sposób ikonograficzny: na ksylografii ilustrującej dialog bóg przedstawiony jest na tronie,

<sup>78</sup> Por. *HP* [h iv verso] i *HP* 2, s. 148.

a giganci – w dole, u jego stóp. Znaczące jest też przeciwstawienie symboli, które Jowisz dzierży, odpowiednio, w prawej i lewej dłoni: rogu obfitości i płomienia (ryc. 9). Obraz Jowisza z tymi dwoma symbolami przypomina wyobrażenie Caritas, tak jak przedstawiano je od trzynastego wieku – z charakterystycznym znakiem ognia i rogu obfitości, gdzie róg oznacza bogactwa tego świata, płomień zaś to niebiańska Miłość i atrybut miłosierdzia<sup>79</sup>. Jest to przedstawienie wyboru, którego może dokonać ten, kto pokonał „zło” (gigantów), wyboru między drogą kontemplacji i drogą aktywnego życia.

Środkami przekazu wiedzy mogą być także dźwięki – jak muzyczny koncert Thelemii i śpiew Logistyki w ogrodach, do których wchodzi Polifilo. Uwidacznia się tu starożytna myśl o związku między muzyką i kosmosem wraz z przekonaniem, że struktura kosmosu sprowadza się do struktury dzieła muzycznego. Kosmos i muzyka miały się ściśle z sobą wiązać. W myśl tej teorii muzyka wznosi ludzkiego ducha i sprowadza spokój duszy, a kiedy dusza doświadcza harmonii, rozpoznaje cały kosmos, który oznacza proporcję i porządek. Muzyka jest ruchem dźwięków przerywanych i ciągłych, utworzonych z określonej wysokości tonów i interwałów skali – interwały miały się wiązać z duchowym rozwojem ludzkości i harmonią kosmosu. Związek między muzyką i kosmosem szczegółowo określił Pitagoras, który za centrum jedności i źródło harmonii we wszechświecie uważał Logos. Ten wielki temat myśli greckiej wraz z „harmonią sfer” powraca w *Hypnerotomachii*

---

<sup>79</sup> Caritas przedstawiają na przykład rzeźby Nicolò Pisana na kazalnicy w katedrze sienneńskiej i Andrea Pisana na drzwiach Baptysterium we Florencji, gdzie wyrzeźbiono róg i serce w postaci płomienia. Na temat *Caritas* i symboliki rogu obfitości i ognia zob. Robert Freyhan, *The Evolution of the caritas figure in the thirteenth and fourteenth centuries*, „Journal of the Warburg Institute”, XI, 1948, s. 68–86.



Ryc. 9. *Hypnerotomachia Poliphili* [h vi verso]. Postać Jowisza. Symbol wolnej woli.

w przerośni literackiej i filozoficznej w scenie koncertu Thelemii, gdzie muzyka objaśnia budowę świata doczesnego i pozaziemskiego oraz znaczenie miejsc poznanych przez bohatera. Do sceny tej powrócimy w części poświęconej ogrodowi.

Temat przekazu wiedzy i odniesień do treści o charakterze kosmologicznym był już poruszany w rozdziale poprzednim przy omawianiu siedziby królowej Eleuterilydy, zwanej pałacem kosmologicznym ze względu na przedstawienia astralne

w sali tronowej. Tu, na czterech ścianach królewskiej sali wyobrażono siedem planet, podkreślając dynamikę, ład oraz miejsce ciał niebieskich w mikro- i makrokosmosie, a także ich znaczenie soteryczne. Symbolika owego planetarium jest złożona i nie ma precedensu we wcześniejszej literaturze i sztuce. Owidiusz w *Metamorfozach* (ks. II, 1 nast.) w opisie drzwi prowadzących do pałacu Apollona-Słońca, wykutych przez Wulkana, przedstawiał obraz ziemi, nieba, zodiaku oraz zjawiska określające ich związek z upływaniem czasu na ziemi: dzień, miesiąc, rok, godziny, pory roku. Petrarca w *Afryce* opisywał pałac Syfaksa (3, 87–262) i namalowane na suficie i na ścianach gigantyczne astrolabium<sup>80</sup> z wyobrażeniem planet, zodiaku i bóstw wraz z ich znakami, jednakże związek tych opisów z wizją *Hypnerotomachii* jest nikły. Żadna też ze znanych królewskich siedzib i mitycznych świątyń starożytnych czy średniowiecznych nie przedstawia ikonologii astralnej takiej, o jakiej opowiada Polifilo: ani siedziba Słońca u Martianusa Capelli, ani Kupidy na u Apulejusza (*Met.*, 5,1), ani pałac Wenery opisany przez Klaudiana (*Nupt. Hon.*, 49 nast.), ani pałac Apollona-Słońca opisany przez Owidiusza i Capellanus (*Am.*, 1, 6E), takiej ikonografii nie ma też w *Psychomachii* Prudencjusza, ani w *Roman de la Rose*.

Poszukując związków między kosmologicznym wyobrażeniem *Hypnerotomachii* i sztuką, można przypomnieć o cyklu malowideł ściennych w pałacu Schifanoia w Ferrarze, powstałym między 1467 i 1470 rokiem. W pałacu ukazane są przede wszystkim związki znaków zodiaku i dwunastu miesięcy, wyraźne są też zależności astrologiczne w przedstawieniach triumfów bóstw-planet, pojawiają się także specyficzne obrazy

---

<sup>80</sup> Przyrząd astronomiczny służący do wyznaczania położenia ciał niebieskich nad horyzontem, używany w nawigacji do początku osiemnastego wieku.

decanów, o których Colonna nie wspomina. Scenom w *Hypnerotomachii* Colonna nadaje głębsze znaczenie ikonizno-astralne. Historie astralne są tu przedstawione na czterech ścianach sali królewskiej w następującym porządku: ściana frontalna, która ukazuje się oczom wchodzącego, mieści przedstawienia siedmiu planet; naprzeciw tej ściany, za plecami odwiedzających, odmalowano wpływ planet na człowieka; na lewej ścianie jest siedem triumfów planet, a na prawej – siedem „harmonii” niebieskich oraz wyobrażenie *transitus animae*. Łatwo odczytać znaczenie cyfr i liczb, które dominują i porządkują geometrię przedstawień: to cyfra cztery, siedem oraz liczba dwadzieścia osiem ( $28 = 4 \times 7$ ). Dwadzieścia osiem to liczba podwójnych kroków odpowiadająca długości każdej ściany. Cyfra cztery to liczba ścian czworobocznej sali – odsyła się tu do symboliki Ogrodu Miłości i jego znaczeń kosmologicznych (o czym będzie mowa w kolejnym rozdziale) – w tradycji pitagorejskiej jest to cyfra święta i doskonała, która odzwierciedla piękno duszy.

Znaczenie cyfry siedem również jest symboliczne i wymaga głębszej, niejednoznacznej interpretacji. Siedem stopni schodów w sali tronowej wyraża związek ze świątynią Wenerzy – już Alberti przypominał w ślad za Witruwiuszem (III, 4, 4), że z punktu widzenia architektonicznego liczba stopni na schodach wejścia do świątyni musi być nieparzysta i że najlepsi architekci nie projektowali więcej niż siedem i dziewięć kolejnych stopni. Ta właśnie liczba stopni pozostaje w związku z liczbą planet, a to prowadzi do innego odczytania znaczenia opisu. Cyfra siedem, pisał Alberti, wyraża akt kosmicznego stworzenia, porządkuje życie i przemiany istot ludzkich i wszelkich rzeczy, według złożonych, już omawianych, praw

numerologii „naturalnej”, „generatywnej” i planetarnej<sup>81</sup>. Jest też wymownym atrybutem zdolności prokreacyjnych Wenery *Genetrix*, matki i żywicielki. Cyfra siedem jest odzwierciedleniem powtarzającego się rytmu planet, nawet, jeśli akcenty na czterech ścianach sali rozkładają się różnie. Siedem jest cyfrą doskonałą, a jej związek z orbitami ciał niebieskich mówi o ich wpływie na ludzką egzystencję.

Interpretacji kosmologicznego układu pałacu i wyjaśnienia znaczenia cyfry siedem można szukać, czytając Cyserona, który wskazywał, że jest ona węzłem i kluczem wszechrzeczy: „qui numerus rerum omnium fere nodus est”<sup>82</sup>.

Również dwadzieścia osiem jest liczbą doskonałą, gdyż jest sumą siedmiu pierwszych cyfr:  $1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 = 28$ . Porządkuje cykl księżycowy, a trzy liczby: cztery, siedem, dwadzieścia osiem symbolizują harmonię kosmosu, gwiazd i ludzkiego życia. W takiej numerologii Colonna osadza cztery wyżej wspomniane wyobrażenia ciał niebieskich. Każdy, kto wkracza do sali tronowej, musi być pod wrażeniem „innate proprietate” siedmiu planet, czyli przypisanych im naturalnych właściwości. Nawiązuje przy tym do astrologicznej tradycji średniowiecznej pochodzenia arabskiego, według której w różnych systematykach pojęć, np. w teorii czterech żywiołów, czy w teorii humoralnej i odpowiadających jej temperamentów, planetom przypisane są związki par jak: męski/żeński, dobro/zło i podobne.

Na dwóch naprzeciwległych ścianach wyobrażono siedem pochodów triumfalnych. Z jednej strony widnieją „dzieci” pla-

<sup>81</sup> L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, dz. cyt., s. 89–91.

<sup>82</sup> Cyseron, *Somnium Scipionis*, 10 (6, 18): „Illi autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est”.



net. „Dzieci”, czyli córki i synowie danej planety, idą za wozem lub obok wozu boga-planety, tak jak w ikonografii średnio-wiecznej, która w połowie piętnastego wieku była już utrwalona. W wyższej części kompozycji tradycyjnie przewidziano obraz planety triumfującej na koniu lub na wozie, ze stosownymi atrybutami, a na dole lub wokół figury wyobrażano „dzieci” planet, czyli tych, którzy urodzili się pod znakiem danego bóstwa. Takie postaci ukazywano zazwyczaj przy wykonywaniu czynności „inspirowanej” przez dane bóstwo lub też wskazując na skłonności charakteru typowe dla związanego z „dzieckiem” bóstwa. Tak też na przykład w orszaku planety Wenus wyobrażonym w sali królowej widnieją kochankowie, którzy świętują i tańczą, a w orszaku Marsa przedstawiono żołnierzy i uzbrojonych mężczyzn ze sztandarami i wojennymi łupami.

Na ścianie z drugiej strony przedstawiono astralną wędrówkę duszy, czyli przejście przez siedem stref „harmonii” planet, a u schyłku „podróży” widać cechy i pasje, których dusza się pozbywa. To wpływ tematyki eschatologicznej i soterycznej, obecnej w spekulacjach późnoantycznych, od gnozy do hermetyzmu, od kultu wedyjskiego boga Mitry do mistycyzmu neoplatonistycznego, które biorą początek w doktrynie pitagorej-skiej i chaldejsko-perskiej<sup>83</sup>.

Pierwsza ze ścian mieści zatem obraz siedmiu planet – to makrokosmos. Odpowiada on – jak w zwierciadle – ścianie przeciwnej, na której przedstawiono wpływ planet na mikrokosmos, na trzeciej ścianie zaś wyobrażono *transitus*, przejście duszy wśród gwiazd, a więc znowuż w makrokosmosie. Sceny te odpowiadają obrazom na czwartej ścianie, gdzie jest siedem

---

<sup>83</sup> Por. Franz Cumont, *Lux perpetua*, P. Geuthner, Paris 1949, s. 184 nast. Colonna mógł sięgać tu też do Makrobiusza, *Somn. Scip.*, 1, 12, 13–14 oraz do Martianusa Capelli, *De nuptiis Philologiae et Mercuri*, II, 160 nast.

triumfów „synów” planet, czyli cech uosobionych w człowieku, a więc w mikrokosmosie. Taki świat gwiazd jest dynamiczny i harmonijny i w wyraźny sposób mówi o muzyce sfer niebieskich i o *harmonia mundi*. Widoczny jest tu związek między mikro- i makrokosmosem.

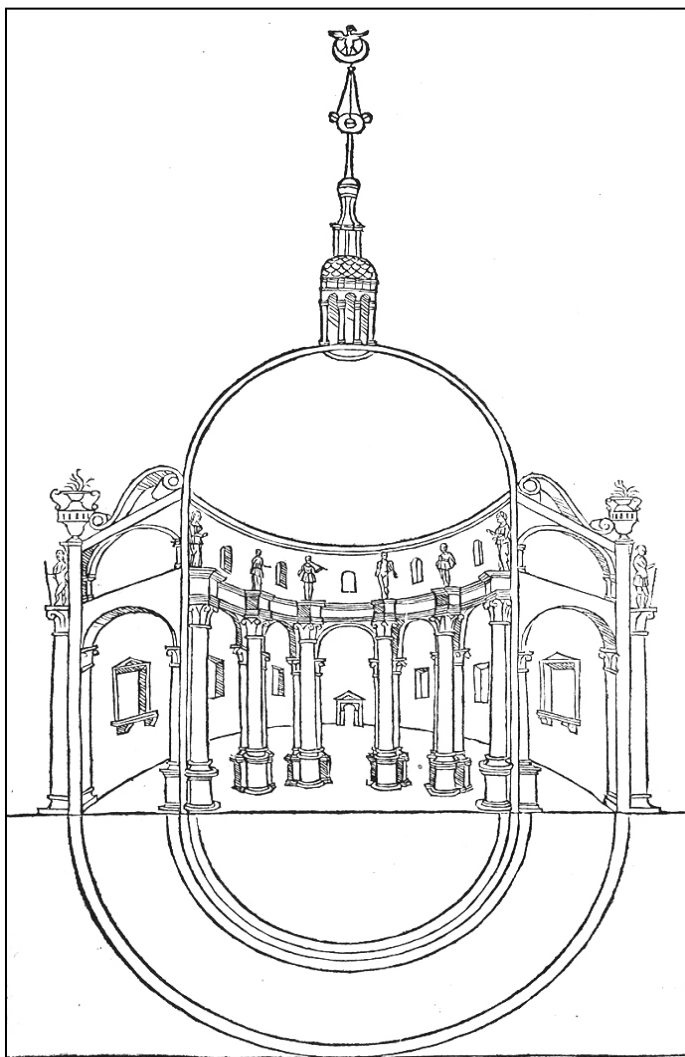
Pamiętamy, że kiedy bohater przybywał do królestwa Eleuterilydy, czyli Wolnej Woli, ta zachęcała go do dalszej drogi w stronę królestwa Telosii (to Ostateczna Przyczyna, czyli Opatrzność). Towarzyszyły mu dwie postaci kobiece, mające służyć pomocą w wyborze drogi: Logistica-Racjonalność oraz Thelemia-Wola/Pragnienie. Wybór nie nastąpił jednakże według wskazań Rozumu, lecz Woli. Kobieta, którą młodzieniec spotkał podczas dalszej wędrówki, miała postać wdzięcznej nimfy i trzymała w ręku płonącą pochodnię – niosąca ogień kobieta stała się towarzyszką jego dalszej drogi. Razem wędrując przez królestwo Wenery, dotarli do świątyni poświęconej Ziemskiej Wenerze, Wenerze Natury.

Świątynia ta, podobnie jak pałac Eleuterilydy, jest opisana bardzo dokładnie, z naciskiem na symbolikę jej architektury.

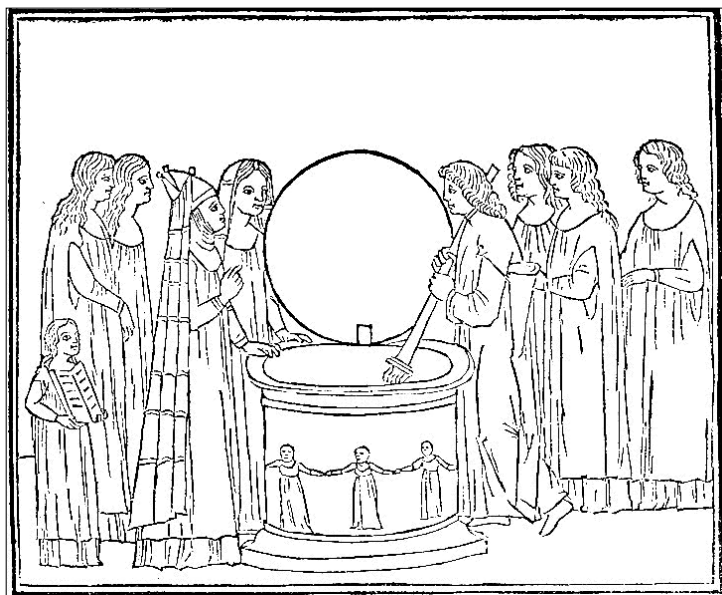
Długi opis budowli obfituje w architektoniczne szczegóły, których objaśnienia – jak w poprzednich przypadkach zwłaszcza piramidy – odsyłają do wiedzy przekazanej przez Witruwiusza i Albertiego. Niemniej, podkreśla się tu konceptualną, symboliczną zależność między obrazem Wenery-rodzicielki („*genetrice feconda e materna*”) a kołową strukturą świątyni poświęconej Wenerze. Koncepcja pochodzi od Albertiego, który formę geometryczną koła łączył z pojęciem „*universale generazione naturale*”<sup>84</sup>. Świątynia *Hypnerotomachii* [n iii *recto*], osadzona na planie okręgu, z kopułą i galerią-krużgankiem, to

---

<sup>84</sup> L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, dz. cyt., s. 549–550.



Ryc. 10. *Hypnerotomachia Poliphili* [n iii recto]. Przykład architektoniczny.  
Świątynia Wenery.



Ryc. 11. *Hypnerotomachia Poliphili* [o i recto].  
Ceremonia gaszenia ognia w świątyni.

również pomysł inspirowany myślą Albertiego<sup>85</sup> – olbrzymia struktura architektoniczna, podobna jest do wielu konstrukcji z okresu Quattrocenta, choćby ze względu na znany już wówczas model nawiązujący do późnego antyku i ery paleochrześcijańskiej. Odniesienia do *De re aedificatoria* Albertiego i do cytatów witruwiańskich są wyraźne, niemniej opis budowli Colonna pozostaje w sferze *inventio*, przede wszystkim literackiej, która zdaje się mieć niewiele wspólnego z antycznymi, współcześnie istniejącymi monumentami.

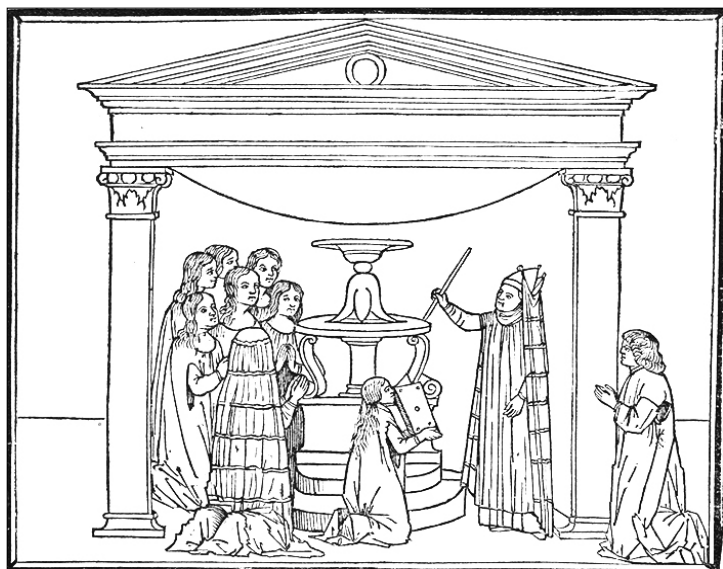
<sup>85</sup> Por. L. Donati, *Polifilo a Roma: il mausoleo di S. Costanza*, „La Bibliofilia” 1968, LXX, s. 1–38, M. Calvesi, *La Pugna d'amore in sogno*, Lithos, Roma 1996, s. 86, G. Pozzi, *Hypnerotomachia*, dz. cyt., s. 156 nast.

Budowla z jednej strony nawiązuje do kosmologicznego pałacu królowej Eleuterilydy i przypomina o zdarzeniach, które miały w nim miejsce (przemiana-nawrócenie Polifila, czyli przejście ze świata zmysłowego do duchowego), z drugiej zaś strony zapowiada analogię między etapem podróży, w którym Polifilo odwiedza świątynię Wenery, i jego pobytem na wyspie Cyterze. Analogia dotyczy nie tylko *itinerarium spiritualis* i przemiany duchowej bohatera, wyraźne jest też podobieństwo scenografii miejsc odwiedzanych w królestwie Eleuterilydy i na wyspie – w królestwie Wenery.

Zwraca uwagę reguła, według której skonstruowano budowlę, wpisując dziesięciobok w okrąg – podobną zasadę Colonna będzie opisywał, objaśniając budowę wyspy Cytery, gdzie kładzie się nacisk na znaczenie liczby dziesięć. Jest to liczba związana z architekturą sakralną i już Witruwiusz łączył doskonałą liczbę dziesięć z kanonem doskonałej budowli, zwłaszcza w konstrukcjach świątyń. W architektonicznym projekcie świątyni Wenery promień geometryczny jest środkiem konstrukcji, zastosowanie takiego środka powtórzy się też w podziałach planimetrycznych wyspy Cytery<sup>86</sup>. Kopuła budowli ma kształt sferyczny i przez to jest kosmologicznym symbolem sklepienia nieba – jest to topos klasyczny i średniowieczny. Inspirację wizji nieba, którą podziwia Polifilo, stanowią przedstawienia ciał i zjawisk astralnych (zodiak, Słońce, Księżyc, miesiące, pory roku, noc, dzień), podobne do tych, które opisywał Owidiusz, gdy mówił o królestwie Słońca na boskim tronie (*Metam.*, ks. II, 1 nast.). Kopuła świątyni jest przejrzysta, gdyż zbudowana z kryształu, kryształ będzie też dominować w substancjach, z których zbudowana jest wyspa Cytera. Symbolika

---

<sup>86</sup> Myśl pochodzi od Albertiego, który mówi o promieniu geometrycznym przy konstrukcji teatru. Por. M. Ariani [w:] *HP* 2, s. 880–884.



Ryc. 12. *Hypnerotomachia Poliphili* [o vii recto]. Ceremonia ku czci Wenerzy w świątyni.

tego motywu sięgnie szczytu w opisie krystalicznej wody źródła Wenerzy w centrum wyspy<sup>87</sup>.

Centralne miejsce w świątyni zajmuje cysterna: tu następuje złożona ceremonia prowadzona przez starą kapłankę: w wodzie cysterny zostaje ugaszona pochodnia niesiona przez nimfę towarzyszącą Polifilowi. Scena uwidacznia symbolikę żywiołów – pierwiastków natury, które są nieodłączną częścią scenerii miejsc, wśród których porusza się Polifilo. Woda cysterny jest silniejsza od powietrza i od deszczu – niszczy ogień miłosnego pożądania, którego nie mogą ugasić inne żywioły: „il quale, né per venti, né per pioggia se poteva estinguere”. Woda jest ele-

<sup>87</sup> *HP* [s vii recto] nast.

mentem rytuału oczyszczenia i odsłania tajemnicę nimfy: to ona jest Polią, ukochaną Polifila, jemu w końcu oddaną.

Przedstawione przestrzenie, budowle i obiekty są funkcjonalne w kontekście przekazu wiedzy o człowieku i filozoficznego sposobu poznawania świata. Silnie nacechowane symbolicznie są świadectwem optyki o korzeniach scholastyczno-średnio-wiecznych łączonej z dążeniami humanizmu, który ceni dzieło ludzkich rąk i umysłu. W *Hypnerotomachii* przestrzeń jest ściśle uporządkowana, a porządek przestrzenny jest wyznaczany przez sztucznie zamknięte tereny lub obszary, których granice określa natura – wiemy już, że występują w nich budowlane struktury, konstrukcje, rzeźby, przedmioty, charakterystyczne twory przyrody. Odpowiada to treściom kulturowo-filozoficznym dzieła: kolejne obiekty ukazują się wtedy, gdy w trakcie narracji pojawia się konieczność wyjaśnienia trudnych kwestii i pojęć, ujmuje się je wówczas w postaci przedstawienia symbolicznego. W takiej przestrzeni szczególne miejsce zajmują ogrody – tym właśnie „obiektom” poświęcamy kolejny rozdział.





## Rozdział IV

### Ogrody i wyspa

Zrozumienie i interpretację dzieła Colonne ułatwiają struktury narracyjnych modułów tekstu, a przede wszystkim ukształtowanie przestrzeni, w jakiej porusza się bohater. Do znaczących obiektów, które formują przestrzeń świata *Hypnerotomachii*, należą ogrody i wyspa. Struktura tekstu i jego narracyjne mechanizmy w dużej części należą do średniowiecza, średniowieczny ich charakter służy większej jasności przekazu, samo zaś wyobrażenie miejsc scenograficznych – wyspy i ogrodów, które stanowią tło zdarzeń, jest natury humanistyczno-renesansowej.

Ogród w *Hypnerotomachii* jest zawsze rodzajem *theatrum*, w którym rozgrywa się spektakl cudów natury – przyrody żywej i prawdziwej lub naśladowanej przez jego twórcę. Ogród jest także częścią krajobrazu, jaki ukazuje się oczom bohatera alegorycznej wędrówki, a jej etapy kolejno odkrywają części systemu wiedzy o świecie i o człowieku. Droga bohaterów wiedzie przez ogrody, od miejsca do miejsca, a w każdym spotykamy obiekty, które są figuralnym znakiem różnych kwestii filozoficznych. Porządek przestrzenny nie wynika z rozwoju wątków literackich, lecz odpowiada treściom kulturowo-filozoficznym dzieła: kolejne obiekty ukazują się wówczas, gdy w treści pojawiają się kwestie i pojęcia, które można ująć w postaci symbolicznego przedstawienia. Spotykane tutaj miejsca-obrazy i znaki nie służą rozwojowi zdarzeń, lecz są częścią zbioru wiadomości o świecie, które ma przekazać *Hypnerotomachia*. Opi-

sy odsyłają nie tylko do treści alegorycznych, dostarczają też wiedzy na temat sztuki ogrodniczej włoskiego Quattrocenta.

W *Hypnerotomachii* są obecne dwie grupy ogrodów: trzy ogrody należące do królowej Eleuterilydy i ogrody na wyspie Cyterze. W układzie trzech ogrodów Eleuterilydy istotny jest porządek form geometrycznych: prostokąt (rabaty), okrąg (altana) i trójscian (obelisk) tworzą gradację znaczeniową kolejnych obszarów. Podobna sekwencja kwadratów, kół i trójkątów charakteryzuje ogrody na wyspie Cyterze<sup>88</sup>. Zawsze wyróżnia się kolisty teren środkowy: jest to kłistość hermeneutyczna, która odpowiada obrazowi nieba i wyraża związek ziemi z kosmosem. Są to miejsca o różnym charakterze, lecz wszystkie mówią o jednym: człowiek, usiłując doścignąć naturę, nie może osiągnąć autentyczności. Autentyczność jest nieosiągalną granicą boskości, natomiast przywilejem i prawem człowieka jest możliwość stworzenia doskonałej formy, kształtu, który jest nośnikiem uniwersalnego, kosmicznego i boskiego przekazu – jest filozofią.

Tereny ogrodów, kształtowane na wzór naturalnego krajobrazu, mieszczą cuda architektury, które są połączeniem starożytnych ruin i nowych budowli<sup>89</sup> – tu odbywa się przekaz wiedzy o świecie, kosmosie, przyrodzie i człowieku. Istotną formą geometryczną jest w nich koło, a właściwie okrąg, czyli brzeg koła – wybór takiego kształtu – podobnie jak w przypadku wy-

---

<sup>88</sup> Por. Małgorzata Szafrńska, *Ogrody Poliphila. Wczesny ogród renesansowy w świetle Hypnerotomachii Poliphili*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1992, LIV, nr 1, s. 6.

<sup>89</sup> Na temat obiektów i terenów, w których rozpoznano tło *Hypnerotomachii*, zob. paragraf dotyczący odczytywania znaczeń utworu w rozdziale pierwszym niniejszego studium.

boru kształtu Cytery – ma znaczenie symboliczne, gdyż koło nie jest formą ogrodową<sup>90</sup>.

Ozdobne ogrody *Hypnerotomachii* to koliste tarasy kształtowane według założeń filozoficznych i według z góry określonego zamysłu: wybrana część ogrodu przekazuje treść, którą powtarzają ogrody kolejnych kręgów: taka sama ich budowa podkreśla jednolitość przekazu. Tarasy są otoczone wysokimi kolumnadami rozmieszczonymi w taki sposób, że nie jest możliwe oglądanie z góry tarasów położonych niżej – wynika to z zasad kompozycji sekwencji symbolicznych, gdyż każdy z ogrodów przedstawia zagadnienie, do którego już się nie powraca, a którego kontynuację ma się przed sobą. Kolejnych części ogrodu nie można „podglądać”, tak jak nie można wyjaśniać z wyprzedzeniem kwestii, do których zrozumienia uczeń nie jest jeszcze przygotowany – tu wszystko ma swój czas i porządek. Ogrodzenia, które zasłaniają widok kolejnych wewnątrz ogrodu, są rodzajem przegrody, która, jak tytuł rozdziału w księdze, zamyka treści przedstawiane w poszczególnych etapach wędrówki.

Polifilo najpierw poznaje ogrody królowej Eleuterilydy: dwa pierwsze to ogrody pałacowe, założone po obu bokach pałacu – po lewej i po prawej stronie. W pierwszym ogrodzie, na lewo od pałacu, mieszczą się różnokolorowe rośliny „we wszystkim przypominające naturalne”, cały też ogród jest ogrodem sztucznym, zbudowanym ze szkła. Zamyka go kolumnada ze szkła naśladującego jaspis, kolumny są oplecione pnączem o białych kwiatach, a dekorują je gzymsy ze złota. Pod nimi są rozmiesz-

---

<sup>90</sup> Układ kolisty nie jest formą ogrodową, gdyż utrudnia wyznaczanie rabat i pielęgnację roślin. Podobną nieprawidłowością w stosunku do sztuki ogrodniczej jest wydzielanie kręgów z identycznych kwater. Na temat nieprawidłowości ogrodniczych w *Hypnerotomachii* zob. M. Szafrńska, dz. cyt., s. 18–19.

czone sztuczne rabaty – donice obłożone szklanymi płytami, na których namalowano „ciekawe historie”. Ze złota wykonane są pnie i gałęzie roślin – w całości dominuje biel, złoto, zieleń i szklisty połysk. Przestrzeń tego ogrodu jest geometryzowana, w sposób charakterystyczny dla założeń wczesnorenesansowych, za pomocą regularnie rozmieszczonych elementów.

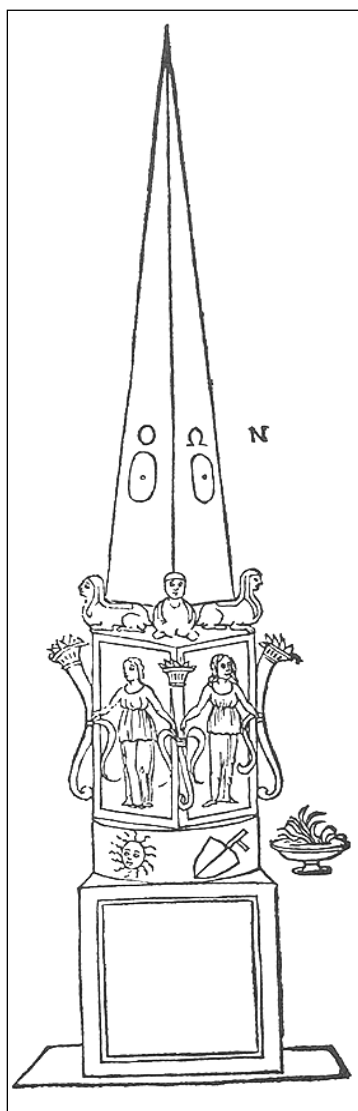
Drugi ogród – po prawej stronie pałacu, jest otoczony murem. Jest to ogród z jedwabiu, który mieści rośliny o jedwabnych liściach, są tu owoce ze szlachetnych kamieni, gałęzie ze złota i rabaty pokryte haftowaną tkaniną. Całość tworzy strukturę zamkniętą, na planie koła, a w centrum wznosi się okrągła altana – pergola zbudowana ze złotych prętów pokrytych różami z jedwabiu.

Ogród trzeci – środkowy, jest ogrodem naturalnym zamkniętym arkadą – są w nim żywe drzewa, które rodzą owoce, a pośrodku wznosi się złoty, trójścienny obelisk z przedstawieniami nawiązującymi do pojęć św. Trójcy, stojący na grzbietach trzech sfinksów, opartych na cokole ze szlachetnych kamieni.

Ta triada ogrodów odpowiada określonym typom średnio-wiecznego ogrodu kwaterowego, wirydarza oraz sadu i kryje też w sobie treści i wartości symboliczne<sup>91</sup>. Ogrody ze szkła i z jedwabiu mówią o związku ze światem doczesnym, o jego kruchości i martwocie. Są wytworem kunsztu człowieka i świadectwem ludzkiej inwencji i pomysłowości, a jednocześnie sztuczna przyroda nie ma boskiego pierwiastka życia i wieczności, gdyż człowiek usiłując doścignąć naturę, nie może osiągnąć autentyczności, która jest nieosiągalną granicą tego, co boskie.

---

<sup>91</sup> Taż, dz. cyt., s. 3.



Ryc. 13. *Hypnerotomachia Poliphili* [h v recto]. Obelisk z przedstawieniami nawiązującymi do pojęć św. Trójcy.

Ogród trzeci różni się od poprzednich – to świat prawdziwych roślin, który wyobraża to, co należy do Boga i natury. Układ tych ogrodów cechuje ład geometryczny: prostokąt (rabaty), trójszian (obelisk) i okrąg (altana) stanowią o znaczeniu poszczególnych części, wyraźna jest też hierarchia przedstawionych miejsc i ich symbolika przestrzenna. Ogród szklany, który mieści się na lewo od pałacu, po stronie symbolicznego kierunku zła, jest zrobiony z nietrwałego tworzywa i przedstawia niedoskonałość ziemskiego życia, mówi o materialnym świecie przepychu, jego przemijaniu i marności dóbr. Jest jedynie naśladowaniem wiecznego wzoru, kopią wykonaną z kruchego, lśniącego materiału. Ogród naturalny zajmuje miejsce centralne i symbolizuje wieczność i trwałość: roślinność jest tu prawdziwa, należy do świata odradzającej się przyrody, a rzeźby są wykonane ze złota – kruszcu, który nie ulega zepsuciu. Ogród jedwabny, na prawo od pałacu, przedstawia strefę pośrednią między ogrodem materialnym i ogrodem naturalnym. Zawiera detale związane z symboliką maryjną i symbolami życia wiecznego: mur opleciony bluszczem, inkrustacje perłami, altanę z białymi i czerwonymi pnącymi różami. W tej właśnie altanie (a jest to konstrukcja, która wielokrotnie powraca w pejzażu *Hypnerotomachii*) następuje inicjacja wiedzy i wyjaśnienie, czym są trzy ogrody. Środkiem przekazu wiedzy jest muzyka – koncert Thelemii i pieśń Logistyki. Polifilo słucha muzyki, która zawiera kosmiczny przekaz na temat struktury wszechświata, a Logistyka śpiewem objaśnia znaczenie ogrodów. Jej pieśń to trzystopniowy wykład, który wyjaśnia naturę bytów w ich kolejnych stadiach, coraz bardziej odległych od ziemi, a jego konstrukcja odpowiada hierarchii miejsc poznanych przez bohatera. Perspektywę kosmiczną wprowadza obszar okręgu, a potęguje ją dźwięk koncertu, którego Polifilo słucha

w altanie – muzyka jest środkiem kosmicznego przekazu wiedzy na temat budowy światów: doczesnego i pozaziemskiego. Pierwszy ogród jest zatem metaforą poznania zmysłowego, drugi – poznania umysłem, trzeci – poznania obiektywnego. Treści te potwierdzają również trzy głowy sfinksów, na których spoczywa obelisk w trzecim ogrodzie: zwierzęca, półludzka i w pełni ludzka – mają symbolizować stopnie coraz doskonalszego poznania rzeczy niezrozumiałych<sup>92</sup>.

W ogrodach *Hypnerotomachii* dominuje forma kolistą<sup>93</sup>. Podzielone na kręgi ogrody są do siebie podobne pod względem rozplanowania roślinności oraz zagospodarowania środka. Rośliny są naturalne – na wzór rajski są równocześnie pokryte kwiatami i owocami, a na środku każdego ogrodu widnieje sztuczny akcent – fontanny z jaspisu i ze złota, skrzynia z chalcedonu, gdzie indziej z lazurytu, a w niej bukszpan. Ogrody otacza kolumnada z drogich kamieni, dalej łąka z rzeką – pełna kwiatów, warzyw i ziół.

Ideą *Hypnerotomachii* jest przekonanie o konieczności poznania Natury, boskiego dzieła Stwórcy, która jest zawsze „stała i niezmienna w swoim porządku i swoim rozwoju, niczego nie chce zmieniać, ani odchodzić od swego nadrzędnego i zapisanego prawa”<sup>94</sup>. Opowieść Polifila jest metaforą przemiany miłości cielesnej w miłość platońską, tytułowa „walka miłosna” jest tu historią odkrywania ludzkiej tożsamości: człowiek, by pojąć samego siebie, dąży do zrozumienia „boskiego pierwiastka” i tego, co go łączy ze światem ducha i ze światem tajemnicy.

---

<sup>92</sup> Tamże, s. 22, p. 19.

<sup>93</sup> Zob. przyp. 90.

<sup>94</sup> L.B. Alberti, *Theogenius*. Tłum. autorki według tekstu podanego przez G. Ponte, *Leon Battista Alberti Umanista e Scrittore*, dz. cyt., s. 82: „Certa consiste ferma e costante sempre in ogni suo ordine e progresso la natura, nulla suol variare, nulla uscire da sua imposta e scritta legge”.

Jest zatem historią o przemianie człowieka, której towarzyszą przemiany natury i żywiołów – pierwiastków przyrody wpiśniętych się w tło i scenografię opowieści<sup>95</sup>. Zdarzenia mają miejsce we śnie, a rzeczywistość, w której porusza się Polifilo, wykracza poza wymiar wyobrażeń jednej epoki i jednej tradycji kulturowo-filozoficznej. Dla opisanego natury w owej rzeczywistości istotne są wszystkie miejsca, które towarzyszą metamorfozie bohatera oraz specyficzne elementy, które je tworzą.

Od momentu, w którym podróż Polifila staje się wspólną podróżą Polifila i Polii, etapy wędrówki biegną wśród miejsc, które mówią o działaniu mitów i sił przyrody, o świecie przemian i świecie żywiołów. W kompozycji krajobrazu, który otacza Polifila, wyróżniają się przedstawienia związane z ziemią i z wodą. Woda, która jest najistotniejszym elementem pejzażu, tworzy świat materialny i jest zarazem żywiołem miłości. Droge, którą przebywa bohater, niezmiennie znaczy potęgą żywiołów: ziemi, wody i ognia, i te elementy mają zasadnicze znaczenie dla odczytania opisanego rzeczywistości. Symbolicznie, części przyrody wiążą się z etapami rozwoju duchowego człowieka, który ma się rodzić z ziemi i stopniowo oczyszczać, przechodząc przez wodę, powietrze i ogień. Cztery żywioły to również fazy życia ludzkiego: dzieciństwo (woda), młodość (ogień), wiek dojrzały (ziemia) i starość (powietrze). Dalsze skojarzenia prowadzą do świata sztuki, świata form i kolorów – tu prawidłowości bytu znajdują analogię w prawach barw. Żywioł, czyli byt i jego budowa, mogą być opisane przez barwę, w myśl analogii mieszania się czterech elementów i mieszania

---

<sup>95</sup> W *Hypnerotomachii*, która korzysta z bardzo pojemnego pojęcia żywiołów jako elementów natury, widoczne są analogie do humoralnej teorii Arystotelesa, która łączy żywioły kosmosu z innymi wymiarami świata przyrody, jak wpływy astrologiczne i cykliczność pór roku.



barw przez malarza<sup>96</sup>. Łączenie barw i pierwiastków natury było charakterystyczne dla średniowiecza, gdyż „barwy tłuma-  
czą prawa bytu przez paralelę: byt – barwa: byt, podobnie jak  
barwa, kryje w sobie składniki proste, czyli elementy, oraz ich  
mieszaniny”<sup>97</sup>.

Droga Polifila i Polii wiedzie do morza, gdzie na bohaterów  
czeka łódź ze złotym żaglem – to statek Kupidyna. Bóg miło-  
ści zaprasza Polię, by wsiadła z Polifilem na łódkę, a w czasie,  
gdy szczęśliwie żeglują pod skrzydłami Zefira, bóstwa morskie  
okazują Kupidynowi cześć [p v *recto* nast]. Statek ma wymowę  
symboliczną: łódź jest napędzana siłą sześciu wiosł – sześciu,  
gdyż cyfra ta jest poświęcona Wenerze<sup>98</sup>. Szóstka ma znacze-  
nie erotyczne i jest cyfrą emblematyczną, która zawiera w sobie  
męską i nieparzystą „trójkę” oraz żeńską i parzystą „dwójkę”, co  
oznacza kontekst erotyczny i związek dwóch płci [e iiii *verso*].

Niosąca bohaterów łódź Kupidyna jest konstrukcją solidną  
i doskonałą, która pozwala na bezpieczną żeglugę. Opis statku  
mówi o czterech jego częściach – to dziób i rufa „podobne do  
siebie w linii i kształcie”, a dwie pozostałe części to korpus:

Di partitione quadripharia due erano consumate in la puppe, et nella  
prora, cusi di liniamento, overo forma l'una come l'altra. Le due altre  
partitione nel residuo inane corpo erano dispensate, et una et l'altra  
sponda tra la prora et la puppe initante cum pando acclivo discorreva-  
no gli oruli. HP [s v *verso* / s vi *recto*].

<sup>96</sup> Zob. Paweł Taranczewski, *Kolor w świadomości Europy – dzieje problemów*, „Znak”, wrzesień 2008, nr 640. Por. też Maria Rzepińska, *Historia koloru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 77.

<sup>97</sup> P. Taranczewski, dz. cyt. O paraleli bytu i barwy świadczą np. *Poczwórny system makrokosmosu i mikrokosmosu* – geometryczny diagram przypisywany Byrthferthowi z Ramsey (około 1080/90), a także tablice dwunastowiecznej *Liber figurarum* Joachima da Fiore (1125–1202).

<sup>98</sup> Por. M. Gabriele [w:] HP 2, s. 680, nota 2.

Konstrukcja łódki opiera się zatem na połączeniu „czwórki” i „szóstki” – sumą tych cyfr jest liczba „dziesięć”, czyli liczba doskonała, której pitagorejczycy przypisywali znaczenie kosmologiczne i absolutną doskonałość<sup>99</sup>.

Symboliczna Łódź niesie Polifila i Polię ku wyspie o nazwie Cytera. Jest to legendarna ziemia Wenery-Afrodyty, bogini miłości, a przy tym ucieleśnienie renesansowego idealnego miasta. Położona jest na środku morza i ma kształt idealny – kształt koła. Doskonałość i piękno formy to atrybut renesansu, doskonałość jest też celem istnienia wyspy i celem jej przekazu. Okrągła wyspa jest otoczona morzem – woda jest elementem izolującym, który oddziela świat śmiertelny od świata nieśmiertelnego, stanowi między nimi granicę, a zarazem je łączy, przez to też wyspa wraz z całą swą architekturą tworzy byt niezależny, wyizolowany z kontekstu i może się stać źródłem transmisji doniosłych treści.

Budowa wyspy jest dość skomplikowana, choć jednocześnie przejrzysta. Cytera ma kształty wyraźnie zgeometryzowane – jest podzielona na sześć koncentrycznych okręgów, z dwudziestoma zamkniętymi strefami, które są rodzajem alei, ale do środka wyspy prowadzi tylko jedna z nich: „il liniamento dille strate, tendente verso il mediano umbilico di epsa misteriosa, et di omni foeconditate di delitie vernante insula.” [u *verso*]. Autor *Hypnerotomachii* opisy przestrzeni przedstawia w sposób symboliczny lub metaforyczny i w taki opis wplata dokładne i szczegółowe informacje o charakterze techniczno-urbanistycznym oraz architektonicznym. I tak, wyspę położoną

---

<sup>99</sup> Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercuri*, II, 106–108: „nam quaternarius suis partibus complet decadis ipsius potestatem ideoque perfectus est”. Na temat symbolicznego znaczenia cyfry cztery i siedem, zob. rozdział poprzedni i opis pałacu kosmologicznego.

na środku morza otacza słona woda, przejrzysta i doskonała: „najczystsza, bez skał i kamieni”, jej dno pełne metalowych drobin i cennych kamieni, jest jak kryształ, „usiane substancją mineralną, przejrzystą i błyszczącą”. W wodzie zachowały się metalowe przedmioty zżarte przez rdzę, które są świadectwem dawnych cywilizacji – to klasyczny przykład archeologicznego gustu epoki. Wyspę okala żywopłot z mirtu i pas równomiernie rozmieszczonych cyprysów (w całym ich układzie zwraca uwagę doskonałość proporcji), brzegi są usiane drogimi kamieniami i bursztynem, jest też łąka i las. Roślinność i zagajniki, owocowe drzewa są wiecznie zielone, mieszkają tu zwierzęta, a ogrody zdobią pnące róże. Nie brak marmurowych bram, kolumnad i portyków. Centralną część wyspy stanowią tarasy wznoszące się w taki sposób, że tworzą rodzaj amfiteatru, a w środku widnieje fontanna.

Dominująca tu forma kolistą nawiązuje do starożytnych wyobrażeń jedności i nieskończoności, symbolizuje też moc bogini i kobiecą siłę, krąg przedstawia również świętą przestrzeń i „matkę ziemię”. Struktura wyspy Wenery przypomina koło podzielone na „szprychy” i przywołuje symbolikę jedności kosmicznej, astrologii oraz ewolucji, obrazujące „koła życia”. Moc tego symbolu jest tym większa, im więcej podziałów liczy przedstawiane koło, a wyspa Cytera ma ich aż dwadzieścia. Koło jest symbolem i definicją Boga, jest też odzwierciedleniem planu wszechświata. W kabale żydowskiej i w myśli arabskiej z ideą koła wiązała się koncepcja kosmosu i środkowego punktu świata, czyli ogniska, z którego świat się rozwija – koło jest tu strefą, której środek znajduje się wszędzie, a obwód nigdzie<sup>100</sup>. Koło ma właściwości metafizyczne – wpisywać w nie

---

<sup>100</sup> Na temat wieczności jako osi czasu oraz stałości środka obwodu, który jest momentem wiecznym, a także zamkniętego kręgu odbicia Miłości Boga w Trzech

można niewyraźność istoty Bytu i niewypowiedzianego Słowa. Stanowi interpretacyjną przestrzeń opartą o płaszczyzny figur geometrycznych i cyfry, a relacje między poszczególnymi jego elementami tworzą możliwości kreacji przestrzeni, gdzie geometryczny znak, tj. koło, kwadrat, trójkąt, okrąg, bryła czy wielościan, będzie wyznacznikiem modelu kosmosu, harmonii i symetrii, a jednocześnie przekazem na temat istoty wszechświata. Symbolika kręgu ma znaczenie w procesach inicjacji, koło symbolizuje również *scintilla animae*, iskrę bożego światła mistrza Eckharta<sup>101</sup>. Koło jest także formą nawiązującą do symboliki wyobrażeń raju. Koła koncentryczne wyrażały zdolność zespolenia z kosmosem i jako takie były opisywane w renesansowych traktatach na temat sztuki pamięci. *Ars memoriae* była jednym ze sposobów porządkowania kompendiów wiedzy i tu figurę koła traktowano jako środek przekazu spraw transcendentnych<sup>102</sup>.

Budowa wyspy Cytery oparta jest na schemacie takich właśnie kół koncentrycznych – koncepcja ta wpisuje się w symbolikę koła jako przedstawienia świata i w widoczny sposób nawiązuje do literackich wzorów Dantego, a także do modeli wcześniejszych. Przypomina się tu opis Atlantydy, którą Platon (*Kritiasz*, VII, 113; VIII, 116; IX, 117) wyobraził jako wyspę, na której wznosiła się wysoka góra, otoczona kręgami ziemi pełnej

---

Osobach, zob. Georges Poulet, *Metamorfozy koła* [w:] *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, przeł. W. Błońska i inni, wybór J. Błoński i M. Głowiński, przedmowa J. Błoński, PIW, Warszawa 1977, s. 331–354. Pozycja ta zawiera też rozważania na temat roli środka koła jako początkowego punktu powszechnego według Peletiera. Por. Jacques Peletier, *L'Arithmétique*, Jean de Tourne, Lyon 1570, s. 13, G. Poulet, dz. cyt., s. 357.

<sup>101</sup> Por. Krzysztof Kowalski, Zygmunt Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Ossolineum, Warszawa–Wrocław, 1989, s. 137.

<sup>102</sup> Por. Frances Amelia Yates, *Sztuka pamięci*, tłum. W. Radwański, PIW, Warszawa 1977, s. 105.

wszelkich bogactw natury, jak cyna i mosiądz. Sam kształt Cytery, nawiązujący do okrągłej formy, prawdopodobnie pochodzi od Platona i filozoficznej wizji Atlantydy, gdzie kosmogonia realizuje się w doskonałości formy sferycznej i w kolistości. Platońska Atlantyda, podobnie jak wyspa w *Hypnerotomachii* miała swój układ kanałów, które odprowadzały wodę na zewnątrz wyspy. W obu tekstach też pojawia się utopijna wizja społeczności idealnej.

Woda jest częścią pejzażu wyspy. Podobnie jak w królestwie Woli i Rozumu, o którym była mowa w poprzednim rozdziale, w sposobie jej przedstawienia wyróżnia się naprzemienne rozmieszczenie obiektów sztucznych i naturalnych: pośród rozległych łąk, przez które przepływa rzeka – pełnych kwiatów, warzyw i ziół, wznoszą się ogrody otoczone kolumnadą z drogich kamieni. Uwagę przyciąga skomplikowany system rur podziemnych, który służy do nawadniania, i zarazem odprowadza wodę na zewnątrz wyspy.

Krajobraz Cytery przypomina *locus amoenus*, jej teren przedstawia się jak ogród pierwotny, ożywiony obecnością Wenery i przepojony rajska *voluptas*. Tradycyjne ujęcie toposu zostało tu jednak zmienione – Cytera jest absolutnie unikalna ze względu na bardzo złożoną całość i skomplikowany układ szczegółów. Każda część wyspy–ogrodu ma swoje znaczenie i jest nośnikiem przekazu wiedzy. Złożony układ przestrzeni wynika z obsesyjnego pragnienia, by zgromadzić i „zacytować” jak największą liczbę *loci* znanych z tradycji i poszerzyć ich znaczenie. Tekst *Hypnerotomachii* nieustannie sięga do Homera, Plutarcha czy Lukana w odniesieniach, które tworzą lub raczej powtarzają stałą sekwencję narracyjną: żegluga – dotarcie do lądu/brzegu wyspy – wejście do ogrodu. Oryginalne w *Hypnerotomachii* jest to, że łodzią płynącą do „raju rozko-

szy”, w którym króluje *voluptas*, kieruje Eros. Colonna łączy ten topos z podróżą do królestwa Wenery a także z mitem wyspy błogosławionej, gdzie, według legend, żyją wydobyte z Hadesu duchy zmarłych. Colonna bliski jest tradycji antycznej i średniowiecznej, lecz tworzy wizję renesansową. Jednym ze źródeł jest wspomniany już tekst *De Amore* Andreasa Capellanusa. Obraz wyspy Cytery jest ukształtowany według wyobrażeń alegorycznych, charakterystycznych dla rajskiego *locus amoenus*: to żyzna ziemia, w której panuje łagodny klimat i wieczna wiosna. Tereny równinne zwyczajowo stanowią psychologiczną metaforę spokoju i pogody ducha, podczas gdy nierówności gruntu, ziemia wyboista, górzysta czy kamieniste zbocza mówią o cierpieniu i niepokoju. W myśl tradycji zatem ziemię Cytery – z natury płaskie i bez nierówności – tworzą kolistą, zamkniętą przestrzeń, przesyconą wonią miłości, w której panuje erotyczny klimat.

Wyspa Cytera ma czysto geometryczną strukturę, i, jak wspominaliśmy, projekt jest tu oparty o koliste formy „koron” czy też pierścieni. Model ten powiela pomysł Capellanusa, który w *De Amore* opisuje królestwo Amora w sposób następujący:

[...] in locum delectabilem valde pervenimus, ubi erant prata pulcherrima meliusque disposita quam unquam mortalium viderit ullus. Erat enim undique locus omnium generum pomiferis et odoriferis circumclusus arboribus, quarum quaelibet iuxta sui generis qualitatem fructibus decorabatur egregiis.

Praeterea in rotunditatis modum locus erat redactus trinisque distinctus partibus. Prima pars quidem in interiori erat loco reposita et a media parte undique circumsaepa. Tertia vero pars in extremis posita inter se et primam ex omni parte mediam perfecte circumeundo vallabat.

In prima igitur et interiori parte in medio loci sedebat quaedam mirae altitudinis arbor universorum generum abundanter proferens fructus; cuius rami usque ad interioris partis prolongabantur extremitates. Ad

arboris quidem radices surgebat fons quidam mirabilis mundissimam habens aquam [...] (*Am.*, 1, 6E, 250–252).

Trzy pierścienie symbolizują trzy różne stany miłości: *siccitas*, *umiditas*, *amoenitas*, odpowiadające kolejno miłości „skąpej”, „rozwiązłej” i miłości „przyjemnej”. Miejsce centralne zajmuje *amoenitas* – miłość, która się mieści w środku tego koncentrycznego systemu. Widoczna jest tutaj zasada trójpodziału oraz reguła *aurea medietas*, do których też często odwołuje się autor *Hypnerotomachii*, np. w rozdziale, w którym mowa o wyborze trzech bram (h viii *recto* nast.). Zamknięty w formie trzech pierścieni ogród Colonna, który wpisuje się w alegorię *locus amoenus* uznaje tylko jeden stan miłości: miłości „przyjemnej”. W trzech pierścieniach wyspy odnajdujemy przedstawienia trzech stanów „przyjemności” – to bogactwo, obiekty architektoniczne oraz formowane rośliny, czyli topiary. Obiekty sygnalizujące przyjemność rozmieszczone są we wszystkich kręgach wyspy i nie utożsamia się wybranego kręgu z jednym rodzajem przyjemności.

W centrum wyspy znajduje się fontanna – źródło Wenery – to najważniejszy, środkowy, punkt okręgu, który wyobraża moc bogini Venus. Pierwszy z trzech okręgów jest położony najdalej od źródła Wenery i symbolizuje *siccitas*, czyli najniższy stopień w miłosnej hierarchii Capellanus – tak też topiary, które znajdują się w kręgu *siccitas*, w porównaniu z innymi mają najprostsza formę – to tylko zwykłe zagajniki, grządki warzyw, marmurowe bramki itp.

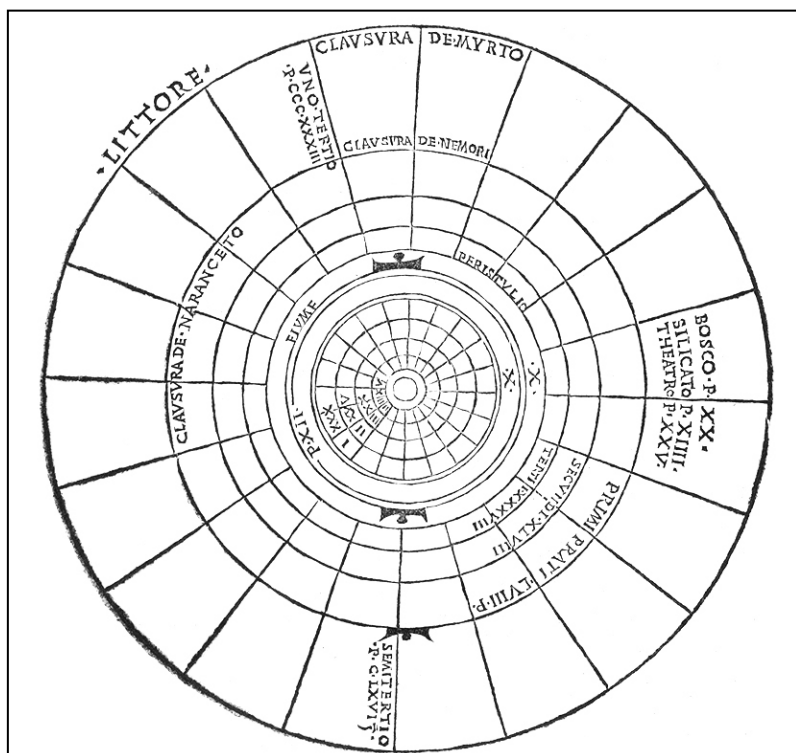
Drugi pierścień natomiast nawiązuje do stanu *umiditas* i jest bardziej skomplikowany – są tu drogi, monumentalne fontanny, pergole, marmury i drogie kamienie. Trzeci pierścień, który odpowiada stanowi *amoenitas*, jest za to prawdziwym triumfem sztuki ogrodu, z całym systemem spektakularnych rozwią-

zań, zastosowań elementów małej architektury i kosztownych materiałów. Wewnątrz kolistego obwodu murów znajduje się rodzaj miasta, a w jego centrum mieści się pałac królewski oraz świątynia. Inspiracja płynie tu z wizji Atlantydy, opisanej przez Platona (*Kritiasz*, 113c nast.). Ton całości nadaje rzeka, która płynie wyłącznie w obszarze trzeciego kręgu,

Pisarze starożytni, jak Diodor (*Bibliotheca historica*, 5, 19) czy Plutarch (*Sertorius*, 8), porównywali Atlantyde do Pól Elizejskich, siedziby błogosławionych. Analogie między wizją Colonna i Capellanusa są widoczne również w tym kontekście. Żywopłot otaczający Cyterę i pierwszy krąg zagajników są od siebie oddzielone, podobnie jak we wspomnianym wyżej królestwie Amora; w centrum Cytery znajduje się fontanna poświęcona Wenerze, podobnie jak u Capellanusa, drogą królewską na Cyterze przechodzi orszak triumfalny Kupidyna, który przekracza granice wszystkich trzech pierścieni i dociera aż do środka wyspy – podobnie u Capellanusa.

Cytera Colonna świadczy o szczególnym upodobaniu autora do symboli i o specjalnej atencji dla dwóch dziedzin: geometrii i numerologii. Colonna tworzy tu prawdziwy i niepowtarzalny system linii i cyfr, który nadaje sens symbolicznym obrazom, i konsekwentnie z nich korzysta. W tym celu stosuje klasyczną praktykę mnemotechniczną, która umożliwia zarówno ogólną orientację w przestrzeni, jak i wśród rozmieszczonych w niej form topiarnych i architektonicznych. Budowę wyspy i ukształtowanie jej terenu przybliża ilustracja [t viii *recto*] (ryc. 14), która przedstawia schemat całego obszaru – dla większej jasności zamieszczono na nim napisy opisujące założenia i funkcje wszystkich stref wyspy.





Ryc. 14. *Hypnerotomachia Poliphili* [t viii recto]. Schemat wyspy Cytery.

Opis poszczególnych części i stref wyspy zaczyna się od przedstawienia zewnętrznego i zarazem najszerszego kręgu, a kończy na najmniejszym, położonym w środku całości. Kształtuje się następująco:

- LITTORE [strefa przybrzeżna]
- CLAUSURA DE MYRTO [krąg mirtu]
- CLAUSURA DE NEMORI [krąg zagajników]
- PERISTYLIO [perystyl]
- BOSCO P. XX. [las, podwójnych kroków 20]
- SILICATO P. XIII. [krzemiany, podwójnych kroków 14]

THEATRO P. XXV. [teatr, podwójnych kroków 25]  
 PRIMI PRATI. LVIII P. [pierwsza łąka, podwójnych kroków 58]  
 SECUNDI. XLVIII [ druga łąka, podwójnych kroków 48]  
 TERTII. XXXVIII [trzecia łąka, podwójnych kroków 38 ]  
 SEMITERTIO P. C.LXVI ½ [druga strefa, podwójnych kroków 166 ½],  
 CLAUSURA DE NARANCETO [krąg drzewek pomarańczowych]  
 FIUME [rzeka]  
 UNO TERTIO P. CCC.XXXIII [pierwsza strefa, podwójnych kroków 333]

Opis planimetrii wyspy, który widnieje na ilustracji [t viii *recto*], dokładnie określa wymiary wyróżnionych sektorów i podaje je w *passusach*, czyli „podwójnych krokach”<sup>103</sup>. Jednakże wymiary z ilustracji nie zawsze zgadzają się z wymiarami podanymi w tekście, np. na obwodzie zewnętrznym widnieje napis: SILICATO P. XIII. i THEATRO P. XXV [krzemiany – czternaście podwójnych kroków, teatr – dwadzieścia pięć podwójnych kroków], podczas gdy „bruk” przed amfiteatrem ma wymiar szesnastu podwójnych kroków, a teatr mierzy podwójnych kroków trzydzieści dwa. Podobnie w obwodzie środkowym wymiary łąk są podane następująco: pięćdziesiąt osiem [LVIII] podwójnych kroków, czterdzieści osiem [XLVIII] kroków i trzydzieści osiem [XXXVIII] podwójnych kroków – dane te nie znajdują potwierdzenia przy próbie geometrycznej rekonstrukcji przestrzeni wyspy.

<sup>103</sup> Autor *Hypnerotomachii*, za L.B. Albertim, odwołuje się do systemu miar rzymskich, w którym odległości i długości były określane osobnymi miarami. Jednostkami odległości były: stopa (*pes*), krok (*gradus*), podwójny krok (*passus*), tyczka (*perlica*), długość bruzdy wyoranej przez woły bez zatrzymania (*actus*), tysiąc kroków (*miliarium* albo *milia passuum*) oraz łokieć (*cubitus*), przejęty od Egipcjan. Stopa miała około 29 cm, pojedynczy krok wynosił około 74 centymetrów, natomiast *passus*, czyli tzw. podwójny krok, liczył około 1, 478 metra. Łokieć miał około 44 centymetrów. Występowała też miara *stadium* – była to odległość około 185 metrów.

W tekście Colonnny miara *passo* występuje w znaczeniu podwójnego kroku. Por. M. Gabriele [w:] *HP* 2, s. 565, nota 1.

Przedstawiony na rycinie 13 układ geometryczny wyspy wraz z jej podziałami, których dokonano według sztuki architektonicznej i przy uwzględnieniu *ars topiaria*, czyli sztuki kształtowania roślin, może ułatwić czytelnikowi śledzenie treści opowiadania, a dokładne określenie wymiarów poszczególnych stref ułatwią pracę wyobraźni odbiorcy, który dzięki temu może w całości zobaczyć strukturę wyspy i zrozumieć, jaki jest układ jej poszczególnych części. Nie jest to łatwe, gdyż Colonna prowadzi narrację w sposób rozproszony, pośród obrazów i symboli nie zawsze z sobą spójnych – począwszy od stron poświęconych przybyciu Polifila na wyspę [s vii *recto*], aż do końca pierwszej księgi śledzenie narracji jest trudne.

Zwróćmy zatem uwagę, że elementy architektoniczne, jak przedziały między kwaterami roślin, łąki, zagajniki, rzeka, stopnie, perystyle, płoty i podobne obiekty, biegną po obwodzie koła w sposób ciągły, ich bieg przerywają jedynie drogi i mosty, i wszystkie kierują się, symetrycznie, ku środkowi wyspy.

Jak wspomniano, Cytera jest podzielona na trzy główne strefy, które z kolei dzielą się na koncentryczne sektory biegnące do środka i rozdzielone marmurowymi przegrodami. W każdym z sektorów zaprojektowano inny rodzaj roślinności. Zewnętrzny pierścień wyspy to zagajniki i łąki rozmieszczone równomiernie – spotykamy tu rozmaite zwierzęta, a także młode kobiety i młodzieńców, którzy oddają się zabawom. Wszystkie strefy otoczone są ogrodzeniem, które okala całą wyspę – jest to żywopłot z mirtu, wysoki na półtora podwójnego kroku, czyli około dwustu dwudziestu centymetrów, wzdłuż mirtów rosną cyprysy, sadzone w odległości trzech podwójnych kroków. Drugim charakterystycznym obiektem są marmurowe furty o murach grubych na około dwa cale, czyli około pięciu centymetrów: pośrodku osadzone są bramy wysokie na dziewięć stóp,

czyli około dwieście sześćdziesiąt centymetrów, a szerokie na siedem stóp, czyli około dwóch metrów. Bramy te umożliwiają komunikację między dwudziestoma sektorami pierścienia. Jest też niezwykle wysoki i płaski pas drzew pomarańczowych – liczy osiem podwójnych kroków, czyli około jedenastu metrów i osiemdziesięciu centymetrów, a ma szerokość jednej stopy, czyli około trzydziestu centymetrów. Ta „bariera” posiada zamieszczone pośrodku okna i łukowe bramy, które umożliwiają dostęp do otaczających je dróg zewnętrznych.

Druga strefa, która mieści się w obrębie drugiego pierścienia, ma podwójnych kroków około stu sześćdziesięciu sześciu i pół, a przecinają ją drogi, które biegną w stronę centrum. Drogi – szerokie na około pięć podwójnych kroków, czyli siedem metrów i czterdzieści centymetrów – rozgraniczają dwadzieścia sektorów, na które dzielą się pierścień pierwszy i drugi. Wszystkie alejki w miarę zbliżania się do centrum wyspy stają się coraz węższe, z wyjątkiem *via regia*, drogi królewskiej, która ma stałą szerokość. Jedynie *via regia* dochodzi do amfiteatru, pozostałe kończą się przy furcie zbudowanej z jaspisu. We wszystkich alejach są pergole, zaplanowano tam też rodzaj skrzyżowań, a na obrzeżach – łuki, które mierzą sto podwójnych kroków. Postawiono też mniejsze łuki graniczne, które mają wielkość pięćdziesięciu podwójnych kroków. Pierścień dzieli się na trzy dalsze części, w których posadzono zioła i różne kwiaty. Każdy z tych obszarów ma kształt zaokrąglonego trapezu, o powierzchni proporcjonalnie mniejszej w miarę zbliżania się do środka wyspy. Pierwszy obszar ma największą powierzchnię: jego boki mają pięćdziesiąt podwójnych kroków długości, drugiego – około czterdziestu dwóch, a trzeciego – około trzydziestu sześciu. Na środku pierwszego sektora znajduje się pawilon z fontanną, umieszczony na okrągłej podsta-

wie o promieniu dwóch i pół podwójnych kroków; w narożach pawilonu postawiono rodzaj skrzyń o czterech stopniach – są one kwadratowe, a ich boki mierzą około dwóch stóp. Te skrzynie to rodzaj donic – posadzono tu pachnące zioła i „wymodelowane” jabłonie. W drugim sektorze na środku stoi gigantyczny bukszpan, również wymodelowany, który opiera się na skrzyni długiej na trzy podwójne kroki. Również tu, w narożach postawiono skrzynie – donice o podobnej wielkości jak poprzednie, ale o okrągłym kształcie. Rosną tu „wymodelowane” grusze. W trzecim sektorze na środku widnieje fontanna – stoi pośród przyciętego bukszpanu, na okrągłej podstawie z armeńskiego lapisu o średnicy dwóch podwójnych kroków. W narożach skrzynie-donice o czterech stopniach – podobne do poprzednich, lecz na podstawie trójkąta, a pośrodku rosną owocowe drzewa różnych gatunków, modelowane podobnie jak drzewa w sąsiednich sektorach. Mieści się tu też perystyl, a także kwitnąca łąka o szerokości około dziesięciu podwójnych kroków. Krąg ten graniczny z rzeką, która płynie wzdłuż linii jego obwodu.

Sektor, który mieści się w obrębie trzeciego pierścienia, czyli najbliżej środka wyspy, ma – jak poprzednie pierścienie – około stu sześćdziesięciu sześciu i pół podwójnych kroków i jest regulowany przez drogi, które biegną w stronę centrum. Jest w nim także łuk szeroki na pięćdziesiąt podwójnych kroków. Obszar ma kształt klina, a linie jego boków zbiegają się geometrycznie w samym centrum wyspy – tu też znajduje się źródło – fontanna Wenery. Cały teren przecinają drogi, które kończą się furtami z jaspisu, biegnie tu też – jak i przez pozostałe pierścienie – droga królewska, która ma cały czas tę samą szerokość i prowadzi do amfiteatru.

Rekonstrukcja przestrzeni i znaczących elementów całego obszaru daje następujący obraz:

1. Rzeka szeroka na dwanaście podwójnych kroków, nad którą – na wysokości siedmiu podwójnych kroków nad wodą wznosi się pergola.
2. Marmurowe mosty, które umożliwiają przekroczenie rzeki. Na mostach umieszczono szpaler roślin. Ze względu na symetrię arkady zaczynają się na wysokości perystylu, przechodzą nad łąką i ciągną się aż do kolumnady, która wznosi się na ostatnim z siedmiu stopni tego obszaru. Szpalery, jak i łąka, biegną nieprzerwanie pod mostami, przez które przebiega też dwadzieścia koncentrycznie prowadzonych dróg.
3. Łąka szeroka na dziesięć podwójnych kroków.
4. Wspomniane już drogi, które prowadzą w stronę środka wyspy.
5. Pas obwodowy, szeroki na siedem stóp, w którym jest siedem ogrodów. W ostatnim ogrodzie – gęsta kolumnada; następnie – droga szeroka na sześć stóp, potem kolejne siedem schodów, a na ostatnim z nich skrzynia-donica szeroka na cztery stopy. Suma wszystkich wymiarów:  $(7 + 6 + 7 + 4 + 6 = 30 \text{ stóp})$  odpowiada sześciu podwójnym krokom – to około dziewięć metrów.
6. Pierwszy ogród (od strony rzeki) w kierunku środka ma trzydzieści trzy podwójne kroki.
7. Pas ze stopniami, droga oraz obszar z topiarami – analogiczny do pasa opisanego w punkcie 5.
8. Drugi ogród ma dwadzieścia siedem podwójnych kroków i jest podzielony na dwie rabaty.
9. Pas ze stopniami, droga oraz obszar z topiarami – analogiczny do pasa opisanego w punkcie 5.

10. Trzeci ogród ma dwadzieścia trzy podwójne kroki i jest podzielony na dwie rabaty.
11. Pas z siedmioma stopniami; na ostatnim z nich ustawiono furkę z jaspisu o grubości dwóch cali – tu kończą się wszystkie drogi, oprócz drogi królewskiej.
12. Las, w którym rosną rzadkie rośliny, o szerokości dwudziestu pięciu podwójnych kroków.
13. Siedem stopni – na najwyższym jest przegroda złożona z małych kolumn.
14. Płaski teren z mozaiką na szesnaście podwójnych kroków.
15. *Via regia*, droga królewska, szeroka na pięć podwójnych kroków, która przecina całą wyspę i prowadzi do wejścia do amfiteatru.
16. Okrągły amfiteatr, którego promień liczy szesnaście podwójnych kroków.
17. Geometryczne centrum wyspy z fontanną Wenery.

Szczegółowy opis wyspy-ogrodu odzwierciedla wyobrażenie wszechświata uporządkowanego i celowego – zaprojektowanego według praw liczb i związków między geometrycznym układem gwiazd i planet. Związek makrokosmosu i mikrokosmosu – projektu wszechświata i projektu człowieka – mówi o renesansowym dążeniu do wykorzystania reguł natury w planach i działaniach ludzkich. Dokładnie określone odległości i detalicznie podane wymiary są świadectwem – z jednej strony – renesansowego dążenia do najwznioślejszego ideału, który realizuje się w doskonałej harmonii części i w perfekcji wykonania. Z drugiej strony opisy ogrodów na Cyterze są wskazówką, jak konstruować renesansowy ogród – według założeń ogrodowej architektury, opartej na estetyce i na neo-platońskiej filozofii. Strona estetyczna projektu wiąże się z re-

nesansowym ideałem piękna, czyli koncepcją harmonijnego współlistnienia części. Idea filozoficzna łączy się z estetyczną i przekazuje wizję emanacji kosmosu oraz jej wpływ na sferę działań ziemskich i ludzkich. W tej rzeczywistości rolę człowieka jest udział w pracy natury i współtworzenie jej kształtu. Wyraża to *ars topiaria* i proces kształtowania przestrzeni za pomocą obiektów, które są dziełem małej ogrodowej architektury – jak wodne zbiorniki, kolumnady, pergole. Jest to działanie, które ma znamiona boskości, twórczego aktu *deus artifex*. Nie ma jednak w tym działaniu ludzkiej pychy, gdyż jest świadomość, że człowiek w swej twórczości nigdy nie osiągnie boskiego poziomu natury.

Charakterystycznym punktem wyspy-ogrodu jest amfiteatr. Jest to konstrukcja zamknięta – okrągła budowla z jednym wejściem i szesnastoma rzędami wznoszących się amfiteatralnych stopni wyłania się z przestrzeni w spektakularnej formie koła i podkreśla ekspresję otaczającego go *locus amoenus*. Stopnie są wypełnione ziemią i stanowią rodzaj rabat, na których rozwijają się kwiaty każdego rodzaju. Na szczycie, nad gzymsem ze złota, rosną jałowce, cyprysy i bukszpan, strzyżone na przemian w kule i arkady. Na piętrach teatru rozbrzmiewa muzyka – kręcące się tu nimfy grają na instrumentach, bogato zdobionych cennym drewnem i złotem, wysadzanych drogimi kamieniami. Wewnątrz znajduje się plac z czarnego, wygładzonego kamienia, a na środku fontanna z wodą, poświęcona Wenus. Woda jako pierwiastek materialny i pierwiastek miłości jest znaczącą częścią kompozycji krajobrazu, silnie nacechowaną symbolicznie. Droga Polifila prowadzi od źródła do źródła (*fonte*), lecz nie mają one jednakowej postaci: raz występują w formie naturalnej – strumienia, źródła, rzeki czy morza, raz sztucznej – przepięknie zdobionej fontanny, wodotrysku,



term, cysterny, studni. W centralnym miejscu wyspy wznosi się sztuczne źródło wody – fontanna Wenery – z figurą Matki Bożej, którą przesłania zasłona. Woda, w imię miłości, łączy tutaj dwie sfery – pogańską i chrześcijańską. Po przybyciu na wyspę Polia i Polifilo uczestniczą w triumfie Amora, a pochód prowadzi ich do wspomnianego amfiteatru. Wówczas Kupidyn podaje zakochanym złotą strzałę, zdolną przebić zasłonę. Polifilo strzela i ukazuje się Wenera, po czym następują mistyczne zaślubiny młodych, pobłogosławionych przez bóstwo, uświęconych ofiarą krwi, przeszytych tą samą strzałą. Po wyjściu z amfiteatru Polia i Polifilo w towarzystwie nimf przybywają do kolejnego źródła, tu woda staje się tłem opowieści nimf o grobowcu Adonisa, o opłakiwaniu Adonisa przez Wenerę – jest tłem płaczu i wspomnień.

Cała wyspa wraz ze swą architekturą jest formą niezależną, wyodrębnioną z kontekstu nie tylko fizycznie, gdy wynurza się ze słonych fal, ale i dlatego, że jest daleka od świata śmiertelników i niedostępna dla tych, którzy nie pojmują racjonalnych rządzących nią praw – aby do wyspy dotrzeć, trzeba przejść przez labirynt. Polifilo – przechodząc przez obszary, na których spotykał ruiny budowli, rzeźby, dzieła architektury – poruszał się jak znawca – potrafiący opisać i docenić kunszt i technikę budowy mijanych obiektów. Podobnie teraz – po wyspie Polifilo porusza się jak Adam w ziemskim raju, lecz też jak znawca przyrody, roślin, ziół i kwiatów. Droga Polifila prowadzi tu do odkrycia filozoficznych tajemnic świata, a przejście od jednego do następnego kręgu wyspy jest zawsze związane ze wspomnieniem kultury klasycznej i jednocześnie jest starciem doktryny scholastycznej z humanistycznym odrodzeniem. I tak, doktryna skłonna widzieć w naturze zło staje naprzeciw przekonaniom, w których dominuje wiara w konieczność poznania

przyrody – dzieła Stwórcy, konieczność, którą symbolizował akt zbudzenia się ze snu.

Cytera jest nie tylko wyspą, jest także ogrodem. W krajobrazie wyspy i ogrodów pierwiastki natury są połączone, widoczna jest przy tym idea symbolizacji świata, zwłaszcza w opisie pierwszego kręgu wyspy. Gatunki roślin na sposób średnio-wieczny przedstawiają całą roślinność Ziemi, a ich rozmieszczenie odpowiada czterem stronom świata i czterem sferom klimatycznym. Za ogrodem jest zagajnik, tu rabaty są zaprojektowane według czterech sfer nieba w taki sposób, że roślinność każdej z nich odpowiada właściwej części firmamentu. W dwudziestu ogrodowych kwaterach posadzono zatem rośliny należące do zbliżonych do siebie gatunków. Taki rozkład jest zamierzony: rośliny umieszczone w obrębie jednego obszaru reprezentują „charakter tej części nieba, pod którą się znajdują” (s vi *verso*) i symbolizują te części świata, dla których są charakterystyczne. Widoczne są tu wpływy piętnastowiecznej astronomii i jej związek z geografią, gdyż pozycję miejsc na Ziemi określano według położenia gwiazd. Wyboru roślinności do pierwszej z kwater dokonano według zasad kosmologii – przypominać ma on o neopłatońskich powiązaniach między częściami wszechświata<sup>104</sup>, a także o inspiracjach starożytnych. Dostrzegamy też symbolikę żywiołów – to atrybuty roślinne, które Pliniusz Starszy i Owidiusz przypisywali bogom – patro-

---

<sup>104</sup> Na północy rosną świerki, sosny, laury, bukszpan oraz dęby, które były świętymi drzewami Celtów, na wschodzie umieszczono drzewa klimatu przejściowego oraz te, które dostarczają surowców uznawanych za cenne: jarzębiny, irgi, kotewki, jarzęby, a potem cedry, drzewa hebanowe i aloesy. Południe to figowce, granatowce, kasztanowce, palmy, cyprysy, drzewa orzechowe i migdałowe oraz pistacje [s vi *verso*]. Na zachodzie wzrastają jabłonie i grusze, czereśnie, śliwy i brzoskwinie, morele i drzewa morwowe [s vii *recto*, s vii *verso*], ta strona świata ma zatem charakter nie tyle geograficzny, ile mityczny, jak w ogrodach Wysp Błogosławionych. Por. M. Szafrńska, dz. cyt., s. 20.

nom planet. Bogowie ci reprezentują cztery żywioły: Jowisz, bóg nieba i atmosferycznych zjawisk, przedstawiał powietrze, Apollo, bóstwo solarne – to ogień, Saturn był uosobieniem żywiołu ziemi, zaś Wenus – wody<sup>105</sup>. Do ich atrybutów należały drzewa, które odnajdujemy na symbolicznie podzielonych rabatach Cytery: dąb przypisywany Jowiszowi rośnie w północnej części ogrodów, kotewka – atrybut Apolla – na wschodzie, figowiec – znak Saturna – w części południowej, a jabłoń – atrybut Wenus – na zachodzie. Przedstawieniom naturalnego świata przyrody towarzyszą więc symbole pierwiastków, oznaczających cztery strony świata, cztery kierunki geograficzne.

Ogród w *Hypnerotomachii* nie jest miejscem zamkniętym, średniowiecznym *hortus conclusus* powstałym na niewielkiej przestrzeni: tutaj też natura traci swą autonomię – nie jest wolna, lecz poddaje się człowiekowi. Poprzez związek z przyrodą, zwłaszcza z dwoma jej elementami: ziemią i wodą, widziana jest idea ludzkiej pracy oraz ludzkiego *ingenium*. Przedstawienia obiektów, jak struktury wodne i budowle funkcjonalne dla sakralnej strefy ogrodu, charakteryzują się silnym nacechowaniem symbolicznym i jednocześnie są świadectwem kulturowych tendencji epoki. Na wyspie Wenus wirydarze są „zraszane przez źródła i strumyki, wzdłuż których urządzono wodne pułapki, zasadzki i niespodzianki, by rozśmieszyć ludzi, a wody ogrodowe przypominają o poetyce arabskiej, gdzie rzeki w ogrodach, aromatyzowane perfumami, toczyły po dnie drogie kamienie”<sup>106</sup>. Obiekty wodne mają postać bardziej lub mniej rozbudowaną: wśród nich znajdują się termy. Termy oznaczają szlachetną kąpiel: „egregio bagno” – przywołują

---

<sup>105</sup> Zob. Mirella Levi d'Ancona, *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Olschki, Firenze 1977, s. 111, 135, 250, 296.

<sup>106</sup> M. Szafrńska, dz. cyt., s.15.

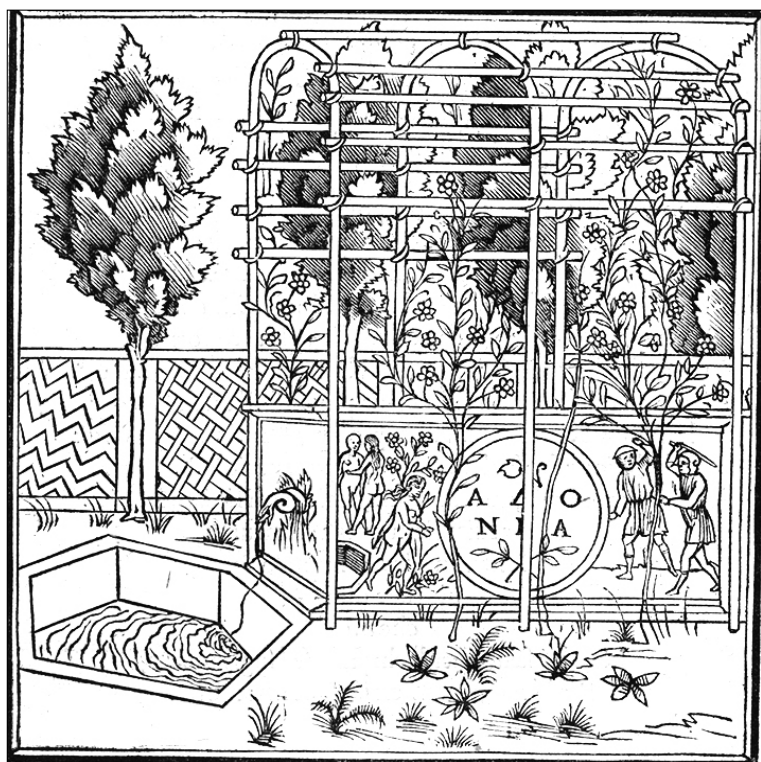
epokę Flawiuszy i Heliocaminus, ogrzewane słońcem konstrukcje termalne z willi Hadriana w Tivoli. Uwagę przyciągają również fontanny, a także labirynt wodny. Polifilo ogląda go z góry, z wysokości wieży, na którą zostaje zaprowadzony po wyjściu z pierwszego ogrodu. Wodny labirynt to struktura złożona z kanałów, po których pływają łodzie – jest symbolem ludzkiego życia, przedstawia trudy życia człowieka na ziemi oraz osąd jego czynów i działania. Formą przypomina *stagnum Neronis*, owalne sztuczne jezioro, należące do domu złotego Nerona<sup>107</sup>. Labirynt, fontanny, termy są integralną częścią ogrodu – całość wyobraża życie ziemskie w jego wymiarze antropologicznym i przyrodniczym.

Przykład symbolicznych przedstawień związanych z żywiołami oraz kosmosem stanowi jedna z ogrodowych altan (ryc. 15 [z vii *recto*]). Pergola, wznosząca się wśród szlachetnych, starannie dobranych traw, jest zbudowana z prętów splecionych „beczkowo”. Zwieńczenie konstrukcji odzwierciedla sklepienie nieba, całość zaś łączą pnące rośliny, które są symbolem mikrokosmosu na Ziemi.

Najciekawszy w tej konstrukcji jest zbiornik. Woda w nim zgromadzona jest źródłem i zasobem życia, cysterna jest też rezerwuarem wody, która wpływa z ozdobnej kluzy i spływa do marmurowego basenu. System jej dostarczania jest kosztowny i wymyślny: służy mu maszynieria, która jest wytworem i przykładem renesansowej hydrauliki mechanicznej. Woda ma znaczenie metaforyczne i symboliczne, jest materiałem, który człowiek dzięki swej wiedzy i umiejętności czyni sobie podda-

---

<sup>107</sup> O *stagnum Neronis* wspomina Józef Kremer: „Na miejscu, kędy założono Colosseum, znajdował się staw, czyli „jezioro Nerona” (*stagnum Neronis*) należące do jego domu złotego”. Józef Kremer, *Podróż do Włoch*, Warszawa 1879, t. 5, s. 261, też s. 451.



Ryc. 15. *Hypnerotomachia Poliphili* [z vii recto]. Altana-pergola.

nym: *fons vitea* staje się *fons sapientiae*, woda-źródło życia staje się źródłem wiedzy, staje się też tworzywem, na którym człowiek ćwiczy swe konstrukcyjne zdolności i udowadnia umiejętność kształtowania świata. Wspomniana dysza ma wymowę paraboliczną i jest jednocześnie użyteczna: spełnia funkcję „przekaznika” wody. Jest to wyrób ręczny, rzeźbiony, wykonany z cennego i szlachetnego materiału – marmuru i metalu: postawiono go też w centrum ogrodu, prawie w środku jego osi, gdzie wyznaczał kompozycyjną perspektywę.

Wartości ludzkiej pracy i twórczej *inventio*, czyli nieograniczonej w kreowaniu i realizowaniu nowości technicznych pomysłowości ukazane są poprzez symbolizację dominacji człowieka nad elementami natury. Jest to odpowiedź na wołanie, by przez pracę zwyciężyć pokusy ciała i ludzkiej fizyczności (*forza di gravità*) i kształtować silny umysł, by pozyskać w ten sposób skarb – *thesoro*, czyli mądrość bożą, odpowiedź na humanistyczny przekaz, który zawiera rozwiązanie rebusu-zagadki, zamieszczonej wcześniej na jednym z drzeworytów<sup>108</sup> (ryc. 1):

EX LABORE DEO NATURAE SACRIFICA LIBERALITER, PAULATIM REDUCES ANIMUM DEO SUBIECTUM, FIRMAM CUSTODIAM VITAE TUAЕ MISERICORDITER GUBERNANDO TENEBIT, INCOLUMENQUE SERVABIT. *HP* [c *recto*].

[POŚWIĘĆ Z WŁASNEJ WOLI SWĄ PRACĘ BOGU NATURY, A PODDASZ SWEGO DUCHA BOGU, KTÓRY LITOŚCIWIE STAŁE CHRONIĆ BĘDZIE TWE ŻYCIE, A RZĄDZĄC NIM, ZACHOWA JE W ZDROWIU I ZBAWIENIU].

Wyspa odsłania system wiedzy o świecie w miarę przechodzenia z miejsca na miejsce, jest on ukryty w budowlach, mówi o nim urządzenie terenu i znajdujące się w nim przedmioty. Przejście od jednego do drugiego kręgu wyspy jest wspomnieniem kultury klasycznej, a jednocześnie zderzeniem doktryny scholastycznej z myślą odrodzenia. Doktryna skłonna widzieć w naturze zło spotyka się tu z wiarą w konieczność poznania natury – dzieła Boga, natury i jej niezmiennych „elementów” określających zasadę bytu, natury, którą może kształtować człowiek.

<sup>108</sup> Chodzi o wspomniany drzeworyt, na którym zamieszczono znak „b”, wskazujący imię autora ryciny. Zob. rozdział pierwszy, s. 27–29 i przyp. 19.

Ideę, która mówi, że człowiek może panować nad naturą wyraża sztuka tworzenia roślinnych obrazów. *Ars topiaria* to kreowanie piękna, umiejętność, która polega na kształtowaniu roślin i nadaniu im sztucznej, geometrycznej formy, innej niż naturalna. Jest to „znak rozpoznawczy” renesansowego włoskiego ogrodu, który ma starożytne korzenie, sięgające czasów greckich i rzymskich. *Topia* początkowo były malowidłami przedstawiającymi sceny krajobrazowe i mitologiczne, które zamieszczano pod portykami otaczającymi ogrody, a z czasem terminem tym zaczęto określać też liście drzew, przycinane w plastyczne kształty<sup>109</sup>. W tej sztuce – w renesansowym ujęciu – chodzi o formowanie przestrzeni w taki sposób, by patrzącemu z góry przestrzeń przedstawiała się jak szkic wykonany siłami przyrody, ale zaprojektowany przez człowieka. *Ars topiaria* w *Hypnerotomachii* sięga do sztuki klasycznej, greckiej i rzymskiej i świadczy o nowym pojmowaniu związku człowieka z naturą – jako pewnego rodzaju sztucznego i skomplikowanego porozumienia, w którym człowiek dominuje. Świadczy też o pragnieniu odrodzenia dawnych kultur, także przez wprowadzenie starożytnych inskrypcji, opisujących podobne roślinne sztuczności.

Poznanie i zrozumienie praw rządzących naturą stoi u podstaw humanistyczno-renesansowego naturalizmu. Poszukiwanie piękna staje się poszukiwaniem perfekcji i doskonałości, piękna jako kategorii niezależnej, gdzie nie jest ono dekoracją, którą dodaje się do formy, jak było w sztuce gotyckiej. Piękno, jak pisał Ficino, rodzi się z harmonii części i z harmonii całości. Człowiek jest zatem miarą całego uniwersum i posiada w sobie

---

<sup>109</sup> Silvia Fogliani, Davide Dutto, *Il giardino di Polifilo. Ricostruzione virtuale dalla Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna stampata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio*, Ricci, Milano 2002, s. 28.

zdolność kształtowania piękna poprzez określenie proporcji liczby i kształtu, której wzorem jest naturalna symetria ludzkiego ciała. Wyrazem tego systemu filozoficznego była myśl Leona Battisty Albertiego, który ujmował sztukę z punktu widzenia antropocentrycznego i matematycznego – poprzez odnalezienie formy (zwłaszcza idealnej, jak okrąg i kula) i wskazywał jej wzory, w kształtach posiadających harmonię, a zatem i piękno. Topiary w *Hypnerotomachii* to stan „przyjemności”, który wyraża się w umiłowaniu pięknej formy – była o tym mowa przy rozpatrywaniu pejzażu Cytery i *locus amoenus*. Stanowią one przykład roślinnej małej architektury i jednocześnie są symbolizacją rzeczywistości – są też rodzajem kryptograficznego znaku, który prowadzi czytelnika w trakcie opowiadania i ułatwia mu orientację w literackiej przestrzeni.

Przed wszystkim jednak wyrażają ideę, że natura poddaje się ludzkiej myśli i ludzkiemu działaniu. Człowiekowi ulega właściwie cała przyroda wyspy, począwszy od prostej formy „floreo myrteto” – żywopłotu opodal rzeki i cyprysów „compacto, et densissimamente ridotto et deformato in modo di murale septo”, a skończywszy na idealnym projekcie topiarskiej całości:

Le quale strate erano pergulate, et in ciascuna grumma era tuberculato, sopra quatro columne ionice, il scapo overo la sua proceritate dille quale era di nove diametri dilla ima sua crassitudine. Et di qui et de li dille itione, overo strate, erano altane busteate di finissimi marmori, cum liniamenti decentissimi. Et per omni quatro diametri extava una di sopradicte columne. Tale columnatione, et intercolumnio per tuto observato.

Fora dille capsule, overo Altane sotto il socco dille columne solide pululavano rosarii, non excedendo el passo l'altetia sua. Le quale tra una, et l'altra columna septo facevano delectabile, ad qualunque columna, et de qui, et de li, perpendicularmente surrecto nel medio dilla columna interiore adhaeriva rectissima una virga di rosario. Le quale oltra



il nobilissimo Epistyllo extenso sopra la dicta columnatione, di petra russa quale praefulgido corallio sencia altro adminiculo de gli rosarii facevano il flexo topiario. Il fastigio dilla dicta pergula cum le capsule, colonne, et trabe recta, di altura se praestava passi quini. Dal quale fastigio incohavano a ritondarse, overo tuberare le cupule in forma bullacea. Esse sole coperte di rose lutee. Le pergule per longo di tute specie di rose candide erano intecte. Et le transversale di vermiglie rose di omni conditione, cum perhenne fronde et floritura in summa multitudine, et spiramento di odore, germinavano et fora dille capsule, omni generatione di fiori et di aromatiche herbe. *HP* [t i recto / t i verso].

[Aleje między ogrodami były przykryte pergolami; na każdym skrzyżowaniu była altana wsparta na czterech jońskich kolumnach, a ich trzony były dziewięć razy większe niż średnica ich podstawy. Z jednej i z drugiej strony tych alejowych przejść były wysokie skrzynie w postaci sarkofagu, z delikatnego marmuru i w bardzo eleganckim kształcie. Wspomniane kolumny wyróżniały się spośród nich wysokością, równą czterem średnicom: ten typ kolumnady i krużganków powtarzał się wszędzie. Ze skrzyń-murków postawionych u stóp masywnych kolumn wyrastały kwitnące róże, a ich wysokość nie była większa niż podwójny krok, w całości tworzyły piękny zielony parkan między kolumnami [...]. Wzdłuż każdej kolumny, z obu stron, pięły się krzewy róż [...], tworząc różane łuki, kunsztownie przycięte. Elewacja tego trejażu, licząc skrzynie, kolumny i architrav miała wysokość pięciu podwójnych kroków. Na szczycie wznosiły się spuchnięte kopuły w kształcie półkuli: jedynie one były pokryte różami żółtymi, natomiast pergole wzdłuż drogi zdobiły róże białe wszelkiego rodzaju, zaś przejścia okrężne – róże czerwone każdego gatunku o bujnym listowiu i pachnących kwiatach. W skrzyniach rosły kwiaty wszelkiego rodzaju i aromatyczne zioła].

Podziwiając strukturę ogrodów i wykonanie każdej ich części, Polifilo wnioskuje, że tylko boski budowniczy, „divino artifice”, mógł stworzyć i wykonać tak doskonały i uporządkowany projekt: „Per la quale cosa rectamente iudicai, che non da altro, ma solo da divino artifice fue cusì exquisitissimo cogitamento ad contemplatione dill'alma dea dilla natura ad tale ordine, et effecto decentissimamente producto” [t i recto / t i verso]. Bu-

downicznym jest zatem demiurg, który kontemplując archetyp natury-rodzicielki, stworzył „exquisitissimo cogitamento”, czyli doskonałą ideę platońskiego ogrodu, tak jak opisuje Timajos (*Tim.*, 28ab). *Deus artifex*, aby osiągnąć „ordine, et effecto decentissimamente producto”, który dokładnie odpowiada *decorum* Platońskiego *honestum simulacrum*, przejmuje moc życiodajnej bogini natury, „alma dea dilla natura”, która daje początek ogrodom Cytery. Także zamieszkujące wyspę zwierzęta i rośliny istnieją dzięki *feconditas* bogini natury. Człowiek staje obok lub na równi z boginią, gdyż tworząc plan ogrodu i jego topiarów, zdolny jest nadać naturze najbardziej wymyślny kształt i formę według z góry założonego projektu całości i szczegółu.

Materiałem roślinnym najczęściej używanym do topiarów jest bukszpan, który jest doskonały do tworzenia trójwymiarowych roślinnych rzeźb, nie tylko dlatego, że jest podatny na cięcie, lecz ze względu na znaczenie symboliczne. Ten wiecznie zielony krzew stanowi roślinny emblemat wiecznego życia – pisali już o tym Owidiusz (*Ars am.*, 3, 690–691) i Klaudiusz (*Rapt. Pros.*, 2, 110). Pierwsza prawdziwa scena topiarna w *Hypnerotomachii* – w myśl tradycji greckiej i łacińskiej ma charakter mitologiczny – w jednym z dwudziestu zagajników zewnętrznego pierścienia wyspy wycięto w bukszpanie obraz prac Herkulesa, a także liczne zwierzęta. Polifilo widzi w tych kunsztownych obiektach prawdziwe dzieła architektury i tak też je opisuje, zawsze zwracając uwagę na ich rozmieszczenie i podając dokładne wymiary:

Ma tute queste operate, una maravegliosa excedeva. Imperò che di questa specie di arbusculi, io vidi le virtute tute dil procerò Hercule, industriosamente, et cum antiquaria deformatione composite, non senza multifario expresso di innumere altre confictione di diversi animali, sempre virenti, cum non decisure fronde, regolarmente collocate, et

cum proporcionato et congruente intercapedine, per il prato herboso et florulento distribute. *HP* [s viii *recto*].

[Lecz wszystkie te kompozycje przewyższało jedno cudowne dzieło. Ujrzałem, wśród krzewów owego gatunku, wszystkie prace wielkiego Herkulesa, w antycznym stylu przemyślnie skomponowane, z mnogością najprzeróżniejszych zwierzęcych przedstawień rozmaicie wymyślonych. Wiecznie zielone, o nieopadających liściach, były rozłożone regularnie i proporcjonalnie oraz stosownie rozmieszczone na łące kwitnącej ziołami].

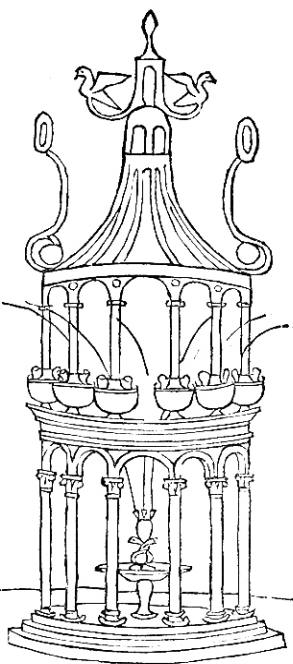
Kolejna rzeźba roślinna znajduje się w drugim pierścieniu, jest ona wypracowana i pełni funkcję graniczną – oddziela las od pasa pomarańczy, czyli pomarańczowo-cytrynowego ogródka. Są w niej dwa okna i furta łukowa. Tu, w pomarańczowym gaju na marmurowych altanach rozmieszczono drzewa owocowe – jabłonie, grusze, drzewa pistacjowe i śliwy, a ich listowie przycięto w geometryczne kształty wyobrażające koronę, kulę i półkulę. Natomiast na środku łąki w pierwszym kręgu, pod pawilonem z marmuru i bukszpanu postawiono fontanny – to ukoronowanie topiarskiego kunsztu: „*Che veramente agli ochii cosa più venusta di tale topiario artificio et materia accommodare non si potrebbe*” [t ii *verso*].

Polifilo opisuje te kunsztowne obiekty jak prawdziwe dzieła architektury, podając jak zwykle, dokładne ich wymiary.

W drugim i trzecim pasie łąk, na środku zamiast fontann postawiono efektownie wypracowane topiary z bukszpanu – jeden z nich to gigant, który trzyma dwie wieże:

Mirai uno spectatissimo excogitato di buxi, in artificioso topiario. [...] Sopra le sue bucce uno gigante alto passi tre, di qui, et de lì cum il pede calcava cum le crure aperte. Vestito in rotondatione fina alla rota degli ginochii, cincto cum gli brachii in sublime dispansi, et alla statura humana il collo, capo, pecto, cum exigente harmonia deformato. Era galurato, cum gli brachii sustentava due turre, una per mano. Late pedi

, Nello interfito mediano dilla coæqua-  
ta emblematūra solistima dil peristyllo e  
ra uno fonte fundato intro una rotūda-  
tione alquanto concheamente lacuna-  
ta, dal centro dillaquale se attolleua uno  
balusto in uerso, bipedale. Sopra assideua  
una platina, lo hiato dilla laptione hauea p  
diametro pedi quatro .nel meditullo dil  
laquale tre uaricâte caude di tre auree hy  
dre, per il fundo peregrinamente trifarie  
daposcia in bellissimo nodulo stricamē  
te se intortilando, diuise cum il uentre in  
forma collea una da l'altra, cum repanda  
discrepantia, & nelle gule anguineamē  
te innodate, cum il capo trifaria dispa-  
rito euomabonde nella concha odoriffi  
ma aqua, æquamente sustiniuano erecte  
bipedale uno uaso di figuramento ouo-  
lato. Dilquale nel supernato erano in fi-  
xe octo fistule de doro, dallequale tenuissi  
mo filo di aqua prosiliua. Et p gli hiati  
ouero interualli dille buxæ colūne uffi-  
uano tuto il prato roscidamēte humectā-  
do. Lo interfitio dillaquale specula, era



Ryc. 16. *Hypnerotomachia Poliphili* [t iii recto]. Przykład *ars topiaria*. Fontanna w ogrodzie w drugim kręgu wyspy.

quatro, alte sei, cum il pedamento bigradato, cum fenestrelle porticule, et pinnatura, overo murulatura. *HP* [t iii verso / t iiii recto].

[Ujrzałem zadziwiające dzieło całe w bukszpanie artystycznie wypracowane [...]. Na dwóch wazach mocno opierał rozkraczone nogi gigant wielki na trzy podwójne kroki, jedną na jednym, drugą na drugim brzegu. Ubrany był w okrągłą suknię nad kolana, miał rozpostarte i wzniesione ku górze ramiona naturalnej wielkości, wykonane według przykładowej harmonii, tak jak i szyja, głowa i pierś. Nosił beret, a na ramionach trzymał dwie wieże, po jednej w ręce. Obie wieże były szerokie na cztery stopy i wysokie na sześć, a na ich podstawie przedstawiono ogrody, okienka, drzwiczki, blanki i pinakle].

Negli anguli ancora dil pſente, & ſecund  
do prato uerſo il cétro, come nel primo  
conſtitute erano le capſe di quatro gradi  
cú tuta la regulatione, di menſione, loca-  
tione, che hão le altre altæ dil primo pra-  
to. Excepto dilla petra. Laquale era di ni-  
gerrimo ſuccino, oueramente ambrum.  
Ne unque le phaethótiade aſſſo Erida-  
no tale in lachrymando fundeteno, Ne  
tale ſe trouerebbe nelle inſule Electride,  
Ne tale produce il tépio di Ammone,  
di terſura ſpeculare, la feſtuca conſfricato  
trahente. Lequale capſe erano inſignate  
circulare.

In la infernate germiaua la olente caſ-  
ſia, ne l'altra creſceua lo odorifero nardo.  
In la tertia era Mente Nympha indican-  
te il fero odio di Proſerpina. In la quarta  
naſceua il ſfortunato regio amaraco tra  
il ſuo odore extincto, & tale non produ-  
ce Cypro.

In nel mediano ſuperiore ſimilmen-  
te i plantato reſideua uno fruteto p ciaſ-



Ryc. 17. *Hypnerotomachia Poliphili* [t iiii verso]. Topiarz z bukszpanu w ogrodzie trzeciego kręgu Cytery.

Kolejne przykłady *ars topiaria* spotykamy, idąc w stronę centrum w trzecim kręgu łąk. Na środku każdego pasa widnieje okrągły postument z armeńskiego kamienia „di litharmeno finissimo”, z ornamentami w kształcie wznoszących się stopni wykonanych z *lapis lazuli* [t v recto]<sup>110</sup>. Na wysmukłym wysokim na sześć stóp pniu osadzono „una deformatura ce-

<sup>110</sup> Por. Pliniusz Starszy, *Naturalis Historia*, ks. XXXV, 28, 47: „Armenia mittit quod eius nomine appellatur. Lapis est, hic quoque chrysocollae modo infectus”. Też Warron, *De re rustica*, 3, 2, 4 i Witruwiusz, *De Arch.*, 7, 9, 6.

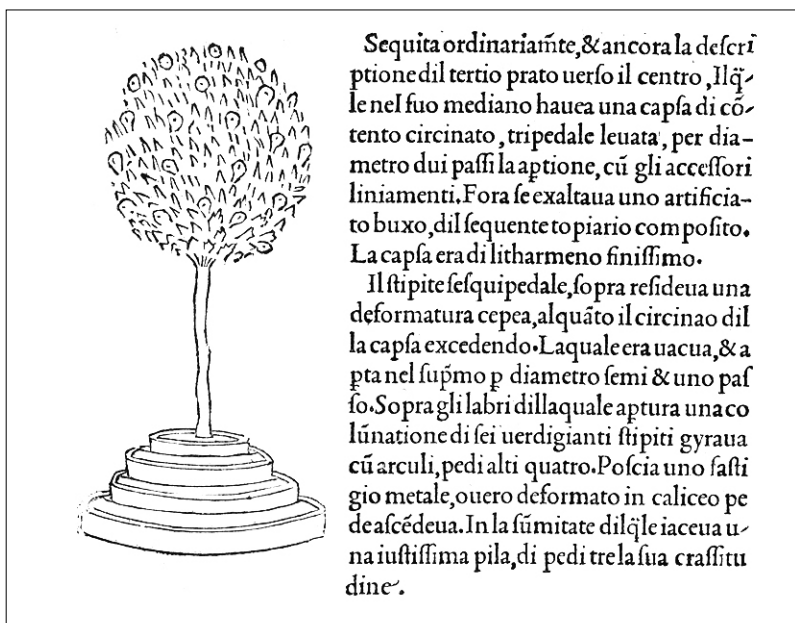
pea” – formę roślinną w „kształcie cebuli”. Charakterystyczne jest tu łączenie tworzyw naturalnych, należących do różnych rodzajów materii – kamień współlistnieje z rośliną, a całość jest kształtowana ręką i myślą człowieka.

We wszystkich ogrodach drzewa są tej samej wielkości, lecz w każdym okręgu korona drzewa jest inaczej uformowana. Wszystkie są też pokryte kwiatami i owocami, roślinność nie jest tu bowiem zależna od cykliów natury: „li quali ancora non cum obliqui discoli, et intricati rami, contendevano, ma in diverse forme politulamente complexi. Non agli lunarii mutamenti subditi” [t vi *recto*]. Pełne owoców i kwiatów drzewa o wiecznie zielonych liściach kwitną i jednocześnie wydają owoce – to drzewa rajskie. W takim obrazie powraca topos wiecznej wiosny, który autor *Hypnerotomachii* dostosowuje do „wymogów” i założeń renesansowych, gdzie człowiek kształtuje przyrodę, nadając sztuczny kształt formom naturalnym.

Ingerencja człowieka w przyrodę przybiera też bardziej zaawansowaną formę. Przykładem takiego topiaru jest skomplikowana konstrukcja, zbudowana z wielu nałożonych na siebie elementów: to mała okrągła loggia z kulą – jest tam sześć węzłów, a z ich pysków leje się woda, są też trzy wazy połączone trzema arkadami. Rzeźby w zielonym bukszpanie miały szklane refleksy i osadzono je na najwyższym z siedmiu stopni wznoszących się rzędami, który miał kształt skrzyni:

Sopra il supremo era una capsea excavatura, pedi quatro in apertione. Il patore dilla quale a sufficientia era profundo, et cusì negli sequenti. Nella quale nasceva uno septo buxeo, quale vitrina illustratione gratissimamente virente. *HP* [uii *verso*].

[Najwyższy stopień był wydrążony i miał kształt skrzyni szerokiej na cztery stopy i raczej głębokiej: tak samo pozostałe stopnie. Wyrastał z nich płot z bukszpanu o szklanych refleksach].



Sequitur ordinariante, & ancora la descrittione del tertio prato uerso il centro, Il quale nel suo mediano hauea una capsa di cōtento circinato, tripedale leuata, per diametro dui passi la aptione, cū gli accessori liniamenti. Fora se exaltaua uno artificiato buxo, dil se quente topiario composito. La capsa era di litharmeno finissimo.

Il stipite sesquipedale, sopra refideua una deformatura cepea, alquāto il circinao dil la capsa excedendo. Laquale era uacua, & apta nel supmo p diametro semi & uno passo. Sopra gli labri dillaquale aptura una cōlūnatione di sei uerdigianti stipiti gyrata cū arculi, pedi alti quatro. Poscia uno fastigio metale, ouero deformato in caliceo pede ascēdeua. In la sūmitate dilgle iaceua una iustissima pila, di pedi trela sua crassitudine.

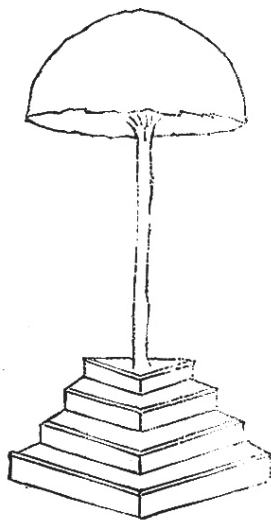
Ryc. 18. *Hypnerotomachia Poliphili* [t v recto]. Przykład *ars topiaria*: drzewko-kula.

Całość była dekorowana syryjskimi arabeskami w kolorach błękitu i czerwieni, łączonych z bielą i czernią. Opis tego dzieła *ars topiaria* nie jest ilustrowany, lecz przedstawione sceny są najwyższej próby, jak świadczy przytoczony poniżej opis triumfów wojennych:

Questo primo septo di crassitudine tripedale, et di sei alto, et cusì gli sequenti, uedeuasi di foliamento densissimo, et era cusì disposito di pinnatura dilla propria arboratione. Tra una et l'altra turre uidi egregiamente facto uno triumpho cum caballi, una rheda trahenti, et praecedenti lo ouante alcuni militi macherophori, et cum haste triumphale artificiosamente compacti variando bellissime le opere. In uno altro interturro promineua una navale enyo. Tra due altre turre clasica pugna terrestre. Tra due altre venatione et antiquarie fabule d'amore. Cum diligentissimo expresso, et exquisitissima deformatione. Tale ordine circumueniente variando le sequentie. HP [u ii verso].

Gliquali redundauano gli fructi & fiori cum non casure fronde, agli spectanti sensi summa cum iucunditate offerentise. Gliquali ancora non cum obliqui discoli & intricati rami, contendeuano, ma in diuerse forme politulamente complexi. Non agli limarii mutamenti subditi. Ne allimpallidire di Phoebio subiecti, ma sempre obnoxii, cum tenella & suchiosa uiretia, immutabilmente, & in uno medesimo stato, & producto durauano, & fecondo prouento.

Et per questa conditione similmente gli fiori, & le odorigere herbuscule durauano. Dagliquali per tutto una inexpertia fragrantia multo acceptissima diffusante se diffundeua. Gli rosari poscia tanto piu cum maggiore gratia se pstaauano, quanto e



Ryc. 19. *Hypnerotomachia Poliphili* [t vi recto]. Przykład *ars topiaria*: drzewko-półkula w ogrodzie trzeciego kręgu Cytery.

[Pierwszy płot, gruby na trzy stopy i wysoki na sześć, jak pozostałe, wyróżniał się gęstością listowia i zdobieniem pinakieli w tymże krzewie. Między jedną wieżą a drugą ujrzałem przemyślnie wycięty i kunsztownie wypracowany triumf. Konie ciągnęły wozy wojenne, a uzbrojeni w miecze żołnierze triumfalnymi włóczniami wiwatowali przed wodzem.

Te przepiękne sceny stale się zmieniały: między dwiema wieżami toczyła się bitwa morska, pomiędzy innymi – zwykła walka na lądzie; między innymi dwiema wieżami były polowania i antyczne sceny miłosne, wybornie wyrzeźbione i akuratnie przedstawione. Sekwencje figuralne zmieniały się zawsze w ustalonym porządku].

Skomplikowane rzeźbione ruchowe obrazy przekonują, że mamy do czynienia z prawdziwym widowiskiem, prawie teatralnym spektaklem. Podobne wariacje na temat scen przed-



stawianych w zieleni śmiało można nazwać prekursorskimi wobec przyszłych założeń *teatro di verzura* i elementów ogrodu *all'italiana* osiemnastego wieku.



## Rozdział V

### Wpływ Orientu i synkretyzm kultur

Pierwsze wydanie *Hypnerotomachii Poliphili* w 1499 roku ukazało się w oficynie najznakomitszego drukarza Wenecji, inkunabul jest zatem związany z kulturą miasta kupców i typografów, z wielkim rynkiem handlu grecką książką rękopiśmienną i miejscem szczególnie otwartym na myśl i cywilizację innych krajów z racji pozycji geograficznej, handlowej i kulturowego dziedzictwa. Wenecki handel rozwijał się w rejonie śródziemnomorskim na wschód i południe właściwie od czasu przeniesienia do miasta relikwii św. Marka w 828 roku, a miasto jako jeden z głównych portów, skąd wyruszali pielgrzymi do Ziemi Świętej, miało status „płynnej granicy” między światami z pozoru sprzecznymi<sup>111</sup>. Na przełomie wieku piętnastego i szesnastego – w czasie gdy Aldo Manuzio wydawał *Hypnerotomachię*, wśród mieszkańców Wenecji widoczne było ogólne zainteresowanie Orientem i jego sztuką. W weneckich *Scuole* zaczęły się pojawiać wówczas ogromne malowidła przedstawiające narracyjne sceny z legend o świętych, często ożywione architekturą i wizerunkami postaci z orientalnych krajów, które przybliżyły obraz Wschodu<sup>112</sup>. Charakter malarstwa Gentilego Belliniego, Vittora Carpaccia czy Giovanniego Mansuetiego wynikał przecież właśnie z orientalnego osadzenia kultury handlowej

---

<sup>111</sup> Stefano Carboni, 'Istanti visionari'. *Venezia e l'Islam* [w:] *Venezia e l'Islam 828–1797*, Marsilio, Venezia 2007, s. 4–5.

<sup>112</sup> Catarina Smidt Arcangeli, *La pittura 'orientalista' a Venezia dal XV al XVII secolo* [w:] *Venezia e l'Islam 828–1797*, Marsilio, Venezia 2007, s. 144 nast.

miasta, którego znaczenie opierało się na wymianie towarów z krajami arabskimi i wschodnimi. Tu też, zwłaszcza w drugiej połowie piętnastego wieku, obserwuje się bardzo znaczący w kontekście historycznym i kulturowym wpływ nurtów ezoterycznych Zachodu, szczególnie hermetyzmu i kabały chrześcijańskiej<sup>113</sup>. Humanisci związani z kulturą wenecką tego okresu wieku chętnie sięgają do różnych tradycji i kultur starożytnych i współczesnych, odległych w czasie i w przestrzeni, także do kultury arabskiego Wschodu i grecko-łacińskiego Zachodu. Wyraźne jest zainteresowanie „odkryciami” greckimi i rzymskimi – archeologiczne znaleziska stają się inspiracją dla twórców, którzy wzorują na nich historie opowiadane w dziełach literackich i artystycznych. Znaczącym „odkryciem” jest tekst Horapollona, egipskiego autora *Hieroglyphica* z drugiej połowy piątego wieku. Zapomniane przez blisko tysiąc lat dziełko przywiózł do Florencji w 1422 roku kupiec Cristoforo Buondelmonti, krążyło ono w licznych odpisach, aż w roku 1505 zostało wydane w drukarni Alda i odniosło sukces<sup>114</sup>. W miarę jak rosła popularność *Hieroglyphica*, zaczęto mówić o znaczeniu *signa arcana*, a w piśmie egipskim dostrzeżono prze-

---

<sup>113</sup> Zob. Alessandro Grossato, *Del sogno iniziatico di Polifilo*, „Quaderni di Studi Indo-Mediterranei” 2009, nr 2, s. 227–247. Na zainteresowanie problematyką ezoteryczną wśród intelektualnych i artystycznych elit regionu Veneto miał wpływ pobyt Giovanniego Pica della Mirandoli w Padwie w latach 1481–1482. Szerzej na ten temat, zob. Alessandro Grossato, *Le metamorfosi di Laura e Francesco ad Arqua e la cerchia ermetica patavina dei Valdezocco* [w:] Francesco Zambon (red.), *Cenacoli. Circoli e gruppi letterari, artistici, spirituali*, Medusa, Milano 2007, s. 199–220.

<sup>114</sup> Do końca szesnastego wieku było blisko trzydzieści wydań *Hieroglyphika*. Zob. J. Sokolski, *Wstęp* [w:] Horapollon, *Hieroglyphika*, WUW, Wrocław 2003, s. 21. Przed pierwszym wydaniem drukiem tekstu greckiego, które ukazało się w Wenecji w 1505 roku u Alda Manuzia, w piętnastym wieku znane były tłumaczenia łacińskie. Por. Franco Crevatin, Gennaro Tedeschi [w:] Horapollon l'egiziano, *Trattato sui Geroglifici*, Università degli Studi di Napoli L'orientale, Napoli 2002, s. 6 nast. Por. też. przypis 51.

kaz nauk ezoterycznych oraz – za Jamblichem – wagę i moc „niewypowiedzianych słowem symboli, które mogą pojąć jedynie bogowie”<sup>115</sup>. Zainteresowanie pismem Egiptu wiązało się z filozoficznym dążeniem do wykazania zgodności treści przekazanych w pismach starożytnych i biblijnych i było domeną myślicieli, którzy pragnęli odnaleźć uniwersalny język ludzkości. Przekonanie humanistów o istnieniu języka wspólnego wszystkim uczonym było zgodne z filozofią Marsilia Ficina i Giovanniego Pica della Mirandoli, którzy zmierzali do wykazania zgodności myśli starożytnej i biblijnej oraz myśli Wschodu i Zachodu. Ficino i Della Mirandola przetłumaczyli na łacinę nie tylko Horapollona, ale i pisma hermetyczne Trismegistosa – opublikowanie tych przekładów wzmocniło przekonanie, że hieroglify to symboliczno-obrazkowe pismo, przeznaczone dla „wtajemniczonych”, które należy interpretować w duchu neoplatonickim jako ilustrację neoplatonickiego wyobrażenia o symbolicznej naturze rzeczy, i które odkrywa właściwe związki między duszą i ciałem, ideą i materią oraz sztuką i rzeczywistością. Idee hermetyczne na temat jedności i niepodzielności uniwersum, gdzie zakłada się synchronię wszelkich zdarzeń duchowych i zmysłowych, umocnił zwłaszcza przekład pism Trismegistosa. Równocześnie rosło też przekonanie o znaczeniu egipskiego pisma, nie tyle mistycznym, ile intelektualnym i abstrakcyjnym: „my nie posługujemy się słowami, lecz dźwiękami pełnymi czynów”, czytamy w traktacie, którego autor przeciwstawia pismo egipskie „hałasowi słów” powierzchownej i aroganckiej greki<sup>116</sup>.

<sup>115</sup> Jamblich, *De mysteriis Aegyptiorum*, II, 11, 96–97. Za J. Sokolski, dz. cyt., s. 11.

<sup>116</sup> *Corpus Hermeticum*, XVI, 2, A.D. Noc, (red.) A. Festugière, Paris 1945, s. 232. Wyraża się tu przekonanie, że język egipski nie może być tłumaczony na mowę Greków, którzy są zdolni prowadzić jedynie „puste rozmowy”, tak też określa

W *Hypnerotomachii* tendencje synkretyzujące są wyraźne – autor staje naprzeciw różnych filozoficznych trendów i kierunków, można rzec – „sekt” filozoficznych. Marsilio Ficino w *De christiana religione* proponował doktrynalną konfrontację religii judejskiej, chrześcijańskiej i muzułmańskiej, Giovanni Pico della Mirandola w *De ente et uno* i w *De concordia Platonis et Aristotelis* mówił o pogodzeniu sprzeczności pism testamentowych<sup>117</sup>. Podobnie Francesco Colonna wierzy w uniwersalną filozofię, która miała godzić różne sposoby pojmowania świata, od starożytności po współczesność.

W poszukiwaniu kultury uniwersalnej wspólną podstawą jest aspiracja ku temu, co boskie, oraz dążenie do wiedzy-mądrości. Założenie to jest widoczne zarówno na poziomie języka, jak i treści *Hypnerotomachii*. Język *Polifila* – zwany *lingua poliphyleasca* – jest językiem, który trudno zrozumieć, gdyż nie jest językiem jednolitym i, jak pamiętamy, *volgare* miesza się w nim z łaciną i greką, występują w nim słowa wernakularne, hebrajskie, obecne jest również pismo hieroglificzne. W rezultacie można sądzić, że jest on rodzajem eksperymentu, któ-

---

się grecką filozofię. Język grecki nie ma mocy przekazania „świętej wiedzy egipskiej”; jedynie niezmiennność języka i pisma, a to zapewniają znaki egipskie, pozwala na zachowanie i przekazanie prawd bożych. Podobne stwierdzenie można znaleźć u Jamblicha, *De mysteriis Aegyptiorum*, VII, 4 i 5. Za M. Rigoni, dz. cyt., s. 26 i przyp. 61.

<sup>117</sup> *De christiana religione* Marsilia Ficina opublikowano w języku *volgare* we Florencji w roku 1474, a potem po łacinie – w roku 1476. W roku 1482 została wydana *Theologia Platonica de immortalitate animarum*. Refleksje podobne do Ficinańskich zawarł w *De ente et uno* (rok 1491) Giovanni Pico della Mirandola, przekonany o możliwości stworzenia filozofii uniwersalnej, która prowadziłaby do uzgodnienia prawd obecnych w różnych nurtach myślowych, poczynawszy od starożytności. Wspólną treść miały tu stanowić Mądrość i dążenie do Boskości, czyli idee, które są podstawą chrześcijańskiego przekazu o Objawieniu. Natomiast *De concordia Platonis et Aristotelis*, dzieło o podobnych założeniach, nigdy nie zostało zrealizowane w całości.

ry zapowiada językowe parodie Cinquecenta, a czytelnik jest w tym językowym eksperymencie zagubiony do tego stopnia, że nie wie dokładnie, czy czyta po łacinie, po włosku, czy też w jakimś innym języku<sup>118</sup>. Taki wniosek nie może jednak być zgodny z intencjami autora – Colonna tworzy specyficzny język nie po to, by zdezorientować czytelnika – nic w treści *Hypnerotomachii* nie upoważnia do tego, by jakkolwiek poziom wypowiedzi traktować w kategorii parodii: to nie zamiar parodii przyświeca wyszukany zestawieniu językowym. *Hypnerotomachia* jest raczej dowodem na to, że ludzkość od antyku po humanizm, od czasów egipskich, rzymskich, greckich, hebrajskich po czas współczesnej Italii mówi jednym językiem – to język wspólnych kulturowych doświadczeń, dokument jedności myśli i potęgi wartości, w którym jest miejsce dla wielu świadectw – świadectw różnych epok i terytoriów. Obcojęzyczne inkrustacje *Hypnerotomachii* to głównie zapisy hieroglificzne, łacińskie, greckie, hebrajskie oraz arabskie, a także aluzje do myśli i sentencji zapisanych w tych językach. Wzmianki o terminach arabskich i znakach hieroglificznych obecnych w tekście Polifila mogą upoważniać do traktowania założeń dzieła Colonna w kategoriach uniwersalności – jako dokumentu wspólnoty zachodniej myśli humanistycznej i myśli starożytnego Wschodu.

Stosunek Europy wobec Orientu w średniowieczu, a także w czasie renesansu cechują postawy ambiwalentne – z jednej strony dominuje w nich lęk, a z drugiej podziw. O strachu przypominały podboje Toledo i Sycylii, upadek Jerozolimy i Konstantynopola, podziw natomiast budziła intelektualna kultura arabska, a ogólne oczarowanie krajami Wschodu wiązało się

---

<sup>118</sup> Por. Giorgio Agamben, *Il sogno della lingua. Per una lettura del Polifilo*, „Lettere italiane” 1982, nr 34, 4, s. 446.

z tym, że postrzegano je jako źródło egzotycznych dóbr i drogocенności, a także jako idealny obraz raju.

W *Hypnerotomachii* tradycja, kultura i wiedza Orientu splata się z tradycją *auctores* klasycznych i średniowiecznych – każda scena, każdy krok Polifila są naznaczone tajemnym przesłaniem – kolejno mijane obiekty są przedmiotem transmisji konkretnej wiedzy i mają ukryte znaczenie, które trzeba odkryć i zinterpretować. Budowle, rzeźby i miejsca, przy których wędrowiec staje, są częścią uniwersalnej kultury, której sens powinien „odkryć” i zrozumieć wykształcony człowiek każdej epoki. Koń, słoń, smok, detale architektury – każde *locus*, *persona* czy struktura mówi o ponadczasowych wartościach. Odczytanie znaczenia wszystkich znaków jest trudne ze względu na ich ogromną liczbę – każda informacja zawarta w drobnych opisach obiektów, do których trafia bohater, czy zjawiska, któremu asystuje lub działanie, w którym uczestniczy – niesie z sobą ważne treści. Śledzenie ich ułatwiają ilustracje związane z opowiadaną historią, a także cytowane napisy-inskrypcje, wyodrębnione z tekstu i przytaczane w oryginalnym kształcie, to znaczy przy zachowaniu figuralnego układu znaków lub w formie ilustracji. Ich tekst odsyła do treści hermetycznych, kabalistycznych i pitagorejskich, a filologiczne „wstawki” tworzą rodzaj szyfru, którego rozwiązanie jest niezbędne do wyjaśnienia sensu całego dzieła.

W dziełach literackich, wśród krajobrazów, w których porusza się tak bohater, jak i odbiorca utworu, często zwracają uwagę napisy, mające różne formy i różne funkcje: niosą one przesłanie, które pozwala na opisanie i interpretację sytuacji zdarzeniowej w utworze, są znakiem obyczajowości lub przemian w postrzeganiu rzeczywistości, mają charakter symboliczny, alegoryczny, edukacyjny bądź egzemplifikacyjny. W dziełach



Dantego i w utworach Petrarcki spotykamy się z inskrypcją, która charakteryzuje poetycki pejzaż, determinuje narracyjne zdarzenie, wyodrębnia cechy i funkcje motywu, podkreśla przekaz i sens wypowiedzi. Napisy pojawiają się w formie figuralnej (obrazu) i pełnią rolę merytoryczną w sytuacji, gdy ich kształt i treść zostają wskazane lub „opowiedziane” i z reguły są świadectwem nurtów kulturalnych, filozoficznych lub społecznych epoki. Mają różną postać i wymowę, często religijną, jak nacechowane duchem figuralnego średniowiecza epigrafy u Dantego. Inne znaczenie nadawał im Petrarca, twórca nowoczesnego krajobrazu literackiego, który odnowił klasyczne toposy *locus amoenus* oraz ogrodu i interpretował w duchu humanistycznym, podkreślając jednocześnie ich niezgodność z toposem *locus asper*, przyrody nietkniętej ludzką ręką<sup>119</sup>.

Napisy w *Hypnerotomachii* – jak wspomniano – występują w języku łacińskim, greckim, *volgare*, hebrajskim i arabskim, są także egipskie hieroglify. Pojawiają się w dwojaki sposób: w formie opisowej lub jako figuralne cytaty. O pierwszym napisie [b ii verso] wspomina się, gdy, pogrążony we śnie Polifilo znajduje się w dolinie, na której końcu wznosi się znana nam już piramidalna budowla z obeliskiem. Jest to konstrukcja, która łączy dwa symbole kultury egipskiej: obelisk i piramidę. Znaczący jest fakt, że taką symboliczną budowlę zdobią epigrafy w różnych, celowo dobranych i zestawionych językach. Mówi to o związkach między kulturami odmiennymi, lecz zespolonymi przez sztukę, myśl oraz pismo. Śledząc arabskie znaki, stajemy zatem przed budowlą, która jest świadkiem cy-

---

<sup>119</sup> Por. A. Klimkiewicz, *Litera we włoskim pejzażu trzech epok* [w:] *De la lettre aux belles-lettres. Etudes dédiées à Regina Bochenek-Franczakowa. Od litery i listu do literatury. Studia dedykowane Reginie Bochenek-Franczakowej*, Wacław Rapak, Jakub Kornhauser, Iwona Piechnik (red.), WUJ, Kraków 2012, s. 199–209.

wilizacji Egiptu. Obeliski i piramidy nie znajdują odpowiedników w środowisku zachodnim, są rodzajem *simulacra Aegypti*. Wryte na nich hieroglificzne sceny i historie stają się źródłem przekazu hieratycznych znaków – kapłańskiego pisma, w którym jest zamknięta wiedza starożytnych<sup>120</sup>. Funkcja obelisku w *Hypnerotomachii* nie jest jednakże funkcją religijną: obiekt za pomocą starożytnych symboli, w języku, który należy do przeszłości i zarazem do terażniejszości, podaje uniwersalny przekaz – jest etapem inicjacyjnym w drodze, która czeka każdego, kto chce poznać i określić swoje miejsce w uniwersum. W *Hypnerotomachii* obelisk i piramida łączą się w jedną strukturę i stają się jednym obiektem symbolizującym jedności znaczeń, które wyrażają obie części budowli. Ta dziwna, złożona konstrukcja przedstawia sumę wiedzy i sztuk starożytnego kraju, który uważa się za kolebkę mądrości i ziemię mędrców.

Na fundamencie piramidy z obeliskiem, czyli pierwszego obiektu, który spotyka Polifilo widnieje zapis, który jest przykładem inskrypcji opisowej: „Przy podstawie obelisku, na dolnej powierzchni, przytwierdzono płytę z brązu, z antycznym napisem po łacinie, po grecku i po arabsku, który był poświęcony najwyższemu Słońcu, co jasno zrozumiałem”. Słów epigrafu wrytego na obelisku nie cytuje się bezpośrednio i dosłownie, wiemy jednakże, że na podstawie przedstawionej konstrukcji przymocowano tablicę z brązu „cum antiqua scriptura de notule nostrate, de Graece et Arabe, per le quale pienamente io compresi, al summo Sole quello dedicato” [b viii *recto*].

Przykład cytatu figuralnego znajdujemy tuż obok:

---

<sup>120</sup> Paola Castelli, *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1979, s. 8.

Et de tutta la maxima structura ancora la commensuratione integramente annotato et descripto. Et el nome dell'architecto sopra lo Obelisco in graeco annotato.

ΛΙΧΑΣ Ο ΛΙΒΥΚΟΣ ΛΙΘΟΔΟΜΟΣ.  
 ΩΡΘΟΞΕΝ ΜΕ.  
 LICHAS LIBYCUS ARCHITECTUS  
 ME EREXIT.

HP [b ii verso].

[Były tam także zapisane i w pełni objaśnione wymiary ogromnej konstrukcji, a nad obeliskiem, zapisano po grecku, imię architekta:

LICHAS, LIBIJSKI ARCHITEKT  
 MNIE ZBUDOWAŁ].

Antyczne napisy po łacinie, po grecku i po arabsku na obelisku poświęconym Słońcu są świadectwem wspólnych założeń kultur starożytnych i dopełniania się myśli antycznego Wschodu i Zachodu. Obelisk, który spotyka Polifilo, jest podobny do prawdziwych obelisków poświęconych Słońcu, które symbolizowały boga Ra i jego emanację – Atona, boga promieni słonecznej tarczy<sup>121</sup>, jest zatem wspomnieniem wierzeń starożytnego Egiptu, gdzie już w okresie Starego Państwa, za czasów władców V dynastii był elementem kultu Słońca – każdy obelisk był niejako wizerunkiem boga Ra<sup>122</sup>. Egipski kult Słońca, schrystianizowany w obrazie Stwórcy, Chrystusa, Raju i Zmartwychwstania pozostaje symbolem nieskończoności, światła i życia przekazywanym przez architekturę i sztukę. Libijski

<sup>121</sup> Znaczące w tym względzie zdaje się odwołanie do słów Pliniusza na temat obelisków poświęconych bogu Słońca i ich mocy: „Trabes ex eo fecere reges quodam certamine, obeliscos vocantes Solis numini sacratos. Radium eius argumentum in effigie est et ita significatur nomine Aegypti”. Pliniusz, *Historia naturalis*, XXXVI, 64–65. Na temat obrazu Słońca piramidy w *Hypnerotomachii* zob. M. Gabriele [w:] HP 2, s. 537.

<sup>122</sup> Nicolas Grimal, *Dzieje starożytnego Egiptu*, PIW, Warszawa 2004, s. 84–88, 397.

budowniczy Likas, którego imię nosi konstrukcja w *Hypnerotomachii*, nie występuje w historii artystów greckich i rzymskich, zatem albo ta postać powstała w wyobraźni Colonna, albo Colonna czerpał z nieznanych źródeł<sup>123</sup>. Epitet „lybicus” jest synonimem przymiotnika „afrykański”, a Afryka według Pliniusza to Egipt (5, 1). Colonna zatem mógł w ten sposób podkreślać fakt, że ojczyzną obelisków i piramid jest Egipt lub ta jego część, która – jak pisał Diodor (I, 63) – jest położona „od strony Libii”.

Wśród różnojęzycznych zapisów, które w sposób figuralny wyróżniają się w *Hypnerotomachii*, są teksty arabskie. Jedną z funkcji arabskiego pisma pojawiającego się w tekście jest wskazanie tropów – znaków, które prowadzą do rozwiązania zagadek zamieszczonych w tekście lub odsyłają do dalszych wskazówek zawartych w innych partiach książki – jest to droga do interpretacji wiadomości ukrytych w hipertekście.

Inskrypcje arabskie cytowane w tekście Polifila są trzy: pierwsza znajduje się na karcie [b ii verso], druga – na karcie [b vii recto], trzecia – na karcie [h viii recto]. Pierwszy epigraf nie jest ilustrowany, dwóm pozostałym towarzyszą ksylografie. Zapisy na ksylografiach mają znaczenie nie tylko dla samej *Hypnerotomachii*, ale dla historii języka arabskiego, gdyż są pierwszym na świecie tekstem arabskim, który ukazał się drukiem<sup>124</sup>.

Żaden z epigrafów arabskich, które cytuje Colonna, nie występuje „samodzielnie” – każdemu z cytowanych napisów towarzyszą napisy w innych językach. Wybór języków zapisu nie jest przypadkowy: pierwsza z omawianych inskrypcji zawiera

<sup>123</sup> M. Gabriele [w:] *HP* 2, s. 573.

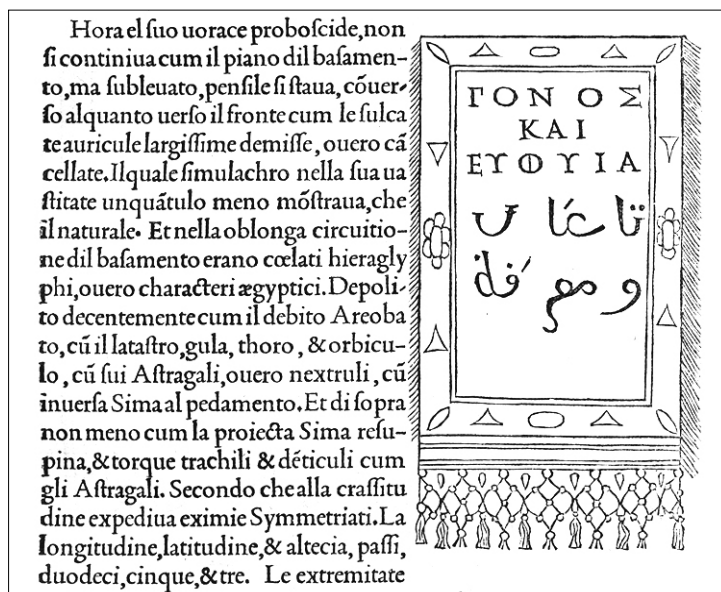
<sup>124</sup> Zob. Angelo Michele Piemontese, *Le iscrizioni arabe nella Poliphili Hypnerotomachia* [w:] Ch. Burnett, A. Contadini, *Islam and the Italian Renaissance*, The Warburg Institute, London 1999, s. 207.

tekst łaciński, grecki i arabski; druga grecki i arabski, trzecia – grecki, łaciński, hebrajski i arabski.

O pierwszym epigrafie arabskim była już mowa. Dwa pozostałe pojawiają się w innym kontekście, choć pierwszy z nich [b vii *recto*] pozostaje w związku z omawianym obeliskiem. Jak wspomniano, owe „ślady” arabskie zamieszczono na ksylografiach. Inskrypcję [b vii *recto*] wycięto na posągu słonia, który jest częścią piramidalnej konstrukcji i na nim opiera się obelisk: pod brzuchem elefanta przytwierdzono kamienny blok z hieroglifami, na czole zwierzęcia zaś przymocowano płytę z napisami w dwóch językach: po grecku i po arabsku. Wyrte słowa, czytane po grecku, mówią: „trud i działanie”, odczytane zaś z języka arabskiego znaczą „trud i poznanie” lub „trud i wiedza”. Napis nie jest cytowany w tekście książki – przytacza się jedynie jego znaczenie, natomiast odpowiednie słowa można bezpośrednio obejrzeć i odczytać na ksylografii, która ilustruje tekst (ryc. 20).

Litery arabskie zostały tu „narysowane” przez kogoś, kto z całą pewnością nie znał języka arabskiego, a jedynie wierne skopiował znaki: „ta’ab wa-ma’rifa”. O nieznajomości tego języka świadczy zwłaszcza zapis pierwszego słowa, w którym długie samogłoski zawierają błędy ortograficzne<sup>125</sup>. Niemniej same znaki graficzne są jasne i czytelne: widać mistrzowską sztukę kaligrafii, która w świecie arabskim i w świecie islamu w ogóle uchodziła za sztukę najszlachetniejszą. Wybór i zestawienie dwóch idiomów – greckiego z arabskim wskazuje na wiarę w komplementarność lub zbieżność wiedzy i filozofii

<sup>125</sup> Por. A. Klimkiewicz, *Il sogno filosofico Il sogno filosofico di Poliphilo ovvero della cultura universale* [w:] *Pensées orientale et occidentale: influences et complémentarité*, K. Dybeł, A. Klimkiewicz, M. Świda (red.), Księgarnia Akademicka, Cracowie 2012, s. 159–169.



Ryc. 20. *Hypnerotomachia Poliphili* [b vii recto]. Inskrypcja grecka i arabska zamieszczona na ozdobie głowy słonia.

przekazywanych przez te języki i kultury<sup>126</sup>. Można tu mówić o paralelizmie między oryginalną myślą i wiedzą Zachodu i Wschodu, który wyrażał się w humanistycznej idei godzenia odmiennych filozofii i wizji świata – różnych, lecz możliwych do połączenia pod warunkiem osadzenia ich w nowym kontekście, który nie byłby „odczytywany” ani interpretowany według sztywnych norm jednego czy drugiego systemu filozoficzno-kulturowego.

Treść napisu włoskiego odpowiada treści greckiej, lecz nie odpowiada znaczeniu słów arabskich, które odczytujemy jako „trud i poznanie” lub „trud i wiedza”. Jednakże obie wersje cytowanych wyrażen mówią o tym samym – wskazują na związek

<sup>126</sup> Por. A.M. Piemontese, dz. cyt., s. 207.

*virtus-labor* i można je interpretować jako wariant maksymy benedyktyńskiej *ora et labora* lub aluzję do pojęć „virtute e conoscenza”<sup>127</sup>, na których Dante oparł ideę XXVI pieśni *Piekti*.

Aby upewnić się, co oznacza motto, Polifilo musi zaczekać na wyjaśnienia, których udzieli mu nimfa Logistyka, przewodniczka, która uniwersalną wiedzę o kosmosie pojmuje i przekazuje według „praw rozumu” [h vi verso]. Odczytana maksyma zawiera wskazówkę moralną i nakazuje cnotę, którą jest „trud i działanie”, w znaczeniu pracowitości oraz zmagania intelektu. Tak pojęta cnota jest przeciwieństwem *otium* i prowadzi człowieka ku najszlachetniejszym celom<sup>128</sup>. Koncepcję pogłębia sam Polifilo, który wie, że aby osiągnąć najlepsze rezultaty działań, warto poddać się cierpieniu: „il soffrire più delle fiate è causa di nobilissimi effecti” [r v verso]. Kolejne objaśnienie sentencji otrzymujemy w drugiej części księgi, gdzie pojawia się aluzja do owidiańskiej *Nulla, nisi ardua, virtus* (Ov., *Ars. Am.*, 2, 537), starożytnej *virtus*, która polega na wiedzy, jak przeżyć wśród największego trudu:

virtute è nelle ardue et ferele fatiche, et turbulenti incomodi, et ingrato dispendio, il sapere conservare, et cum suasibile speranza, al distemperato animo, freno et temperatura cum probitate et solerte modo ponere. [D iiii verso].

[cnota to wiedza, jak przeżyć najcięższe i najsrozsze trudy, i przeciwności i nieszczęścia, i najboleśniejszą próbę, i jak z rozumną nadzieją i godnym umiarem powstrzymać i ukoić zamęt duszy].

Ostatnia wzmianka w *Hypnerotomachii* na temat znaczenia grecko-arabskiego epigrafu wskazuje na etyczną treść cytatu –

<sup>127</sup> Tamże, s. 208.

<sup>128</sup> Temat ten pogłębia M. Ariani [w:] *HP* 2, s. 596 nast.

Polifilo oświadcza, że posiadał cnotę ducha, która zachowa go od śmierci z przyczyny pięknej Polii:

Sacra Madona, si Polia egregia puella quivi praesente (le cui invisitate bellece, gli spiriti coelesti facilmente contaminarebbono) sencia fatica, dispendio, et amaritudine di core, et periclitabondo della privatione dell'amabile vita, havesse tirato al mio ardente disio, per Iove immortale, etiam similmente la potria sencia quelle parte levemente lassare. *HP* [D v *recto*].

[Święta Pani, nawet jeśli Polia, szlachetna dziewczeczka tu obecna (której niespotykana piękność mogłaby przywieść do zguby nawet duchy niebieskie), bez mego starania wzbudziła me gorące uczucie, a ja miałbym zagubić się pośród goryczy serca i narazić na utratę pięknego życia, na nieśmiertelnego Jowisza, z łatwością mógłbym ją opuścić].

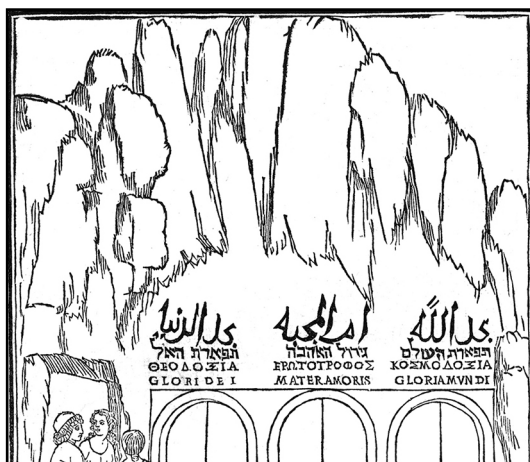
Trzeci, ostatni napis arabski znajduje się nad przejściem, które tworzą trzy bramy [h viii *recto*], znaczenie tej sceny omawiano już w rozdziale drugim. Aby dotrzeć do tego miejsca, Polifilo musiał przekroczyć most z wrytymi hieroglifami, których nie potrafił odczytać. Jak w poprzednio omawianym przypadku ich sens objaśnia Logistyka – są one znakiem-ostrzeżeniem dla wędrowca, który zamierza przekroczyć jedną z trzech bram. Po przybyciu do miejsca, w którym postawiono bramy, bohater spostrzega, że nad każdą z nich zamieszczono napisy w języku hebrajskim, greckim, łacińskim i arabskim.

Napisy odnajdujemy na ilustracji (ryc. 21).

Zapis został tu powtórzony w czterech językach, trzy z nich – hebrajski, grecki, łaciński – to języki „święte”, czwarty – to język arabski. Przyczyn dodania arabskiego do języków biblijnych można upatrywać głębiej niż w zwykłym pragnieniu wzbogacenia językowej encyklopedii, jaką jest *Hypnerotomachia* – nie brak tu przecież nawet neologizmów i pisma hieratycznego<sup>129</sup>. Napis nad lewą bramą brzmi: *Theodoxia* (Chwała

<sup>129</sup> M. Ariani [w:] *HP* 2, s. 769.





Ryc. 21. *Hypnerotomachia Poliphili* [h viii recto]. Fragment ryc. 6 [h viii recto].  
Napisy w języku hebrajskim, greckim, łacińskim i arabskim (pierwszy w historii  
druku tekst arabski).

Boża), nad środkową: *Erototrophos* (Matka Miłości), a nad prawą: *Cosmodoxia* (Chwała Świata).

W każdym napisie poszczególne wyrazy są ułożone w liniach i w kolumnach: rozmieszczono je w taki sposób, że słowa stoją obok siebie, a jednocześnie jedno stoi nad drugim: na dole jest tekst łaciński, nad nim jest tekst grecki, nad greckim – hebrajski, a tekst arabski jest nad nimi wszystkimi. W ten sposób można wydzielić dwie grupy tekstów: dwa pierwsze teksty to teksty w językach Zachodu, dwa pozostałe – w językach Wschodu. Wszystkie razem dają obraz jednej, wspólnej kultury, kultury „uniwersalnej”, którą – nawet jeśli istnieją w niej podziały – można traktować jako jedność. Słowa arabskie wyryto na samej górze i wielkość znaków jest większa niż pozostałych, dominują zatem w całości – wersja arabska w zasadzie ciągnie się wzdłuż całego zbocza góry. Nie musi to jednak oznaczać, że język arabski ma wyższą rangę – *nec est sub celo ydionia maius*

*illo* – bo przeważa w krajach Azji, Afryki i Europy<sup>130</sup>. Rozłożenie znaków graficznych na ksylografii może wynikać z charakteru samej ilustracji, gdzie litery arabskie dostosowują się do zarysu skał zbocza góry, na których je wyryto, zauważmy też, że sama kaligrafia arabska wymaga większej przestrzeni niż pozostałe napisy. Zwróćmy również uwagę, że układ epigrafów arabskich jest odwrotny niż w pozostałych językach – terminy łacińskie, greckie i hebrajskie są ułożone liniowo<sup>131</sup>, wyrażenia arabskie zaś rozmieszczono następująco: po prawej stronie, w jednej linii z napisami *Cosmodoxia* i *Gloria Mundi* czytamy: „maḥd Allāh” (chwała Boga), po lewej stronie, w jednej linii z napisami *Theodoxia* i *Gloria Dei* czytamy: „maḥd ad-dunyā” (chwała Świata), pośrodku, w jednej linii z *Erototrophos* i *Mater Amoris* czytamy: „umm al-maḥabba” (Matka Miłości”). Układ tylko pozornie jest niekonsekwentny, sprzeczność znaczeń terminów arabskich względem greckich i łacińskich można wyjaśnić następująco: napisy arabskie i hebrajskie biegną od strony prawej do lewej, epigramy łacińskie i greckie zaś są czytane od strony lewej do prawej. Mielibyśmy zatem do czynienia z liniową zgodnością znaczeń przy słowach postawionych poziomo, jedno obok drugiego, i z niezgodnością wertykalną wyrażen ułożonych pionowo, jedno nad drugim. Zestawienie języków, które reprezentują odmienne tradycje kulturowe i religijne, jest próbą konsensusu między wyrażającymi je doktrynami: chrześcijańską i muzułmańską. Jest też obrazem, który mówi o uniwersalności ludzkiej kondycji – człowiecza tożsamość jest jedna i niezależna od czasów i miejsca, niezmienna pozostaje siła wartości i waga dobrego wyboru – to czynniki

<sup>130</sup> A.M. Piemontese, dz. cyt., s. 210–211.

<sup>131</sup> Lamberto Donati, *Studio esegetico sul Polifilo*, „La Bibliofilia” 1950, nr 52, s. 143.

decydujące o ludzkim losie, pojętym uniwersalnie, jako jeden, wspólny stan istnienia.

Trzy bramy z różnojęzycznymi napisami nawiązują do toposu rozstajnych dróg, który w tradycji pitagorejskiej symbolizuje znak Y. Ukazano je w scenerii *locus horridus*, która podkreśla wewnętrzną walkę człowieka postawionego w obliczu definitywnego wyboru. Miejsce inicjacyjnej transcendencji i przejścia jest miejscem decyzji między *facilior* i *difficilior*, między dobrem szczęśliwego, „błogosławionego” życia a złem – przeciwieństwem *vita beata* – prowadzącym do zguby duszy. Celem Polifila jest osiągnięcie szczęścia, doskonałości i harmonii – kontekst etyczny i filozoficzny można tu rozpatrywać w odniesieniu do wierności doktrynie chrześcijańskiej, a także w duchu powrotu do starożytności, przypominając maksymę Seneki: *In virtute posita est vera felicitas*, prawdziwe szczęście polega na cnocie (*De vita beata*, XVI, 1), a jednocześnie: *Beata est vita conveniens naturae suae* – życie szczęśliwe to życie zgodne ze swoją naturą. (*De vita beata*, III, 2). Bramy otwierają drogę do trzech różnych dziedzin: boskiej, kosmicznej i ludzkiej – scena przejścia jest nacechowana emocjonalnie, jest w niej napięcie, wahanie między drogą religijnej chwały, ziemskiej sławy i światem *Mater Amoris*. Wybór nie jest wyborem rozumowym, jest skutkiem działania Woli i Pragnienia – (była o tym mowa w rozdziale drugim) – bohater podąży drogą, którą otwiera środkowa brama *Erototrophos*, gdzie początkiem i celem ludzkiego dążenia jest świat Wenery, Matki Miłości. Wyjaśnienie decyzji nie jest jednoznaczne – potwierdza wartość arystotelesowskiej *mediocritas*, drogi środka, która gwarantuje uniknięcie rozwiązań skrajnych i ekstremalnych, a jednocześnie podkreśla znaczenie *Erototrophos* – tym epitetem określa się *Mater Amoris*, którą nie jest Matka Boża, *Mater Dei*, lecz Wenera.

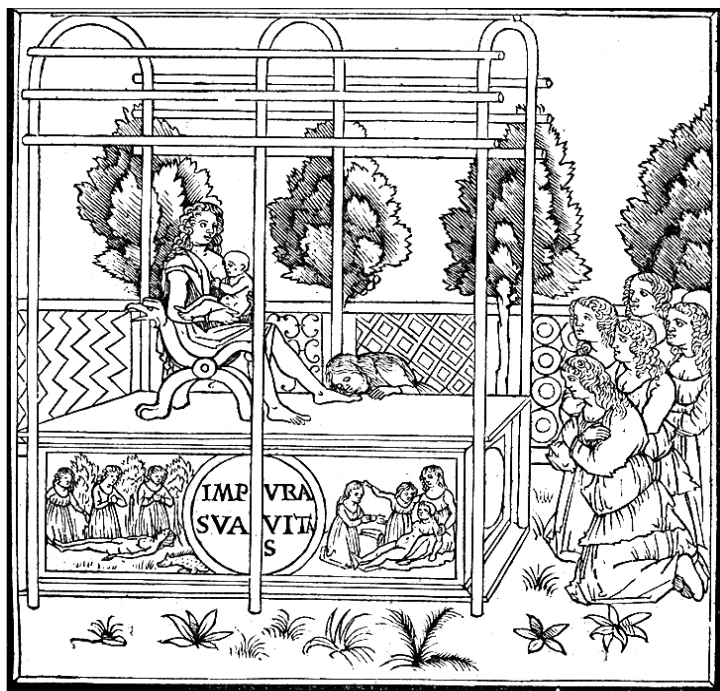
Pitagorejski topos ulega tu humanistycznej transformacji – konsekwencją wyboru jest stan *voluptas*, który uosabia Wenera<sup>132</sup>. Rozdroże, na którym staje Polifilo, nie jest prostym rozwidleniem dwóch dróg, lecz jest rozdrożem potrójnym. Jednocześnie jest to miejsce, w którym drogi nie tylko się rozchodzą, lecz również zbiegają – to punkt wyjścia, który prowadzi do zrozumienia wszelkiej wiedzy: antycznej, biblijnej i mądrości Wschodu – pogańska droga Wenery łączy się z chrześcijańską Miłością i staje się wspólna dla różnych światów i kultur, jeśli podąża szlakiem wartości i prawdy. Idea synkretyzacji kultur jest zgodna z humanistycznym poszukiwaniem uniwersalnego sposobu porozumienia – to filozoficzny sen o przeznaczeniu człowieka, o świadomości i wznoszeniu umysłu, z tym, że w *Hypnerotomachii* Prawda i Boskość, które kontempluje człowiek, to natura i sztuka, intelekt i *voluptas* – kategorie i pojęcia kultury humanistycznej i renesansowej.

Postać Wenery, Matki Miłości, to główna figura *Hypnerotomachii*. Koronny passus powieści, do którego dochodzimy pod koniec pierwszej części dzieła, zawiera scenę, w której Polifilo i Polia, zostają „uświęceni” w miejscu, gdzie dominuje statua „sancta Venere Divina Genitrice”, świętej Wenery Boskiej Rodzicielki. Charakterystyczne jest tu ikonograficzne ukazanie postaci Wenery – „Divina Genitrice” jest przedstawiona na ilustracji w pozie karmicielki [z viii *recto*], stosunkowo rzadko spotykanej w ikonografii maryjnej Quattrocenta. „Divina Genitrice sedeva puerpera exscalpta” [z vi *verso*] – posąg Boskiej Rodzicielki siedzącej na krześle o antycznym kształcie przypomina charakterystyczne wyobrażenia bogini Izdy karmiącej Horusa i jest wspomnieniem dawnego egipskiego kultu. Siedzi- sko bogini stoi na sarkofagu z napisem *Impura Suavitas*, a sar-

---

<sup>132</sup> Por. *HP* 2, s. 765 i 775.

kofag umieszczony jest pod pergolą, którą pokrywają pędy róż. Nimfy towarzyszące wędrowcom jednoznacznie podkreślają, że znajdują się w świętym i tajemnym miejscu kultu: „Sapiate che il presente loco è misterioso, et di maximo venerato celebrissimo” [z viii recto], po czym opisują rytuał adoracji, który odbywa się tu każdego dnia pierwszego maja każdego roku<sup>133</sup>.



Ryc. 22. *Hypnerotomachia Poliphili* [z viii recto]. „Sancta Venere Divina Genitrice”.

<sup>133</sup> Na temat kultu Izdy w *Hypnerotomachii*, zob. Paolo Cortesi, *L'ultimo tributo alla dea Iside. L'«Hypnerotomachia Poliphili» e il suo messaggio in codice* [w:] Tenze, *Manoscritti segreti. Dai misteri del Mar Morto alle profezie di Nostradamus*, Newton & Compton editori, Roma 2003, s. 80–99, zwłaszcza s. 94–99.

Następuje pozornie niezrozumiały obrzęd: nimfy, czcicielki Wenery-Izydy płaczem i westchnieniem powodują, że opadają kwiaty róż okrywających pergolę, w której na sarkofagu z alabastru stoi posąg bogini. Z opadłych róż powstaje rodzaj kopca, a następnego dnia nagi krzew róży na pergoli rozkwita białymi kwiatami, róże z sarkofagu zaś spadają do rzeki i fale unoszą je w dal. Wenera obmywa się w strumieniu i wychodząc z wody, udaje się do świątyni, w której oplakuje śmierć Adonisa, zabitego przez Marsa. Ze łzami obejmuje sarkofag i wówczas unosi się płyta grobowca i wychodzi z niego małe dziecko, odrodzone, które niesie pęk świeżych róż: „fascicolo delle rose immote del suo virore”. Jest to scena kultu Izydy, mityczne odrodzenie Ozyrysa, ożywionego przez Izydę po śmierci. Uroczysta ceremonia, którą opisują nimfy, jest obrzędem związanym z kultem tej bogini zwanym Wymysleniem Ozyrysa: „Bóg, wyszedłszy ze świątyni, padał pod ciosami Seta, a jego ciało było rytualnie grzebane przy akompaniamencie żałobnych zawodzeń. Następnie Horus zwyciężał Seta i Ozyrys, odzyskawszy życie, powracał do świątyni”<sup>134</sup>.

Pierwsza część ceremonii przedstawia śmierć, której symbolem jest zniszczenie róż i ich złożenie na grobie, dalej świętuje się zwycięstwo bogini nad śmiercią i odrodzenie z jej woli; białe róże nabierają purpurowej barwy krwi, która daje życie. Sceną kultu Wenery-Izydy kończy się pierwsza część książki, a opisana ceremonia jest zarazem celem i kulminacją inicjacyjnej podróży Polifila. Wenera przemawia do bohaterów w pierwszej osobie, jawi się jako niepokonana i wieczna zwyciężczyni, nieśmiertelna przyczyna odradzania natury i ludzkiego rodzaju – to myśl przewodnia *Hypnerotomachii*.

---

<sup>134</sup> Angela Cerinotti (red.), *Tajemnice piramid*, tłum. Hanna Cieśla, Bellona, Warszawa 2009, s. 115.

Ryc. 23. Anonimowe rzeźby egipskie z przedstawieniem Izydy karmiącej Horusa (od lewej): 1. Paryż, Louvre; 2. Baltimore, Walters Art Museum.

W tradycji pism hermetycznych i alchemicznych, w nurtach, których ożywienie jest widoczne od połowy piętnastego wieku, dość silnie zaznacza się temat snu, który odsłania prawdę i jest narzędziem poznania oraz doświadczeń inicjacyjnych<sup>135</sup>. Przykładowo, jeden z ważniejszych tekstów hermetyzmu, jakim jest *Poimandres* Trismegistosa<sup>136</sup>, przynosi stwierdzenie, że sen ciała jest jasnością duszy – stanem, w którym zamknięte oczy

---

<sup>135</sup> Na temat związków między snem a alchemią, zob. Carl Gustav Jung, *Psychologia a alchemia*, tłum. Robert Reszke, KR, Warszawa 2009.

<sup>136</sup> *Poimandres* jako część korpusu hermetycznego został przełożony na łacinę przez Marsilia Ficina w roku 1463.

pozwalają widzieć, natomiast autor najstarszych ksiąg alchemicznych z końca trzeciego wieku, Zosimos z Panopolis twierdził, że alchemia jest doktryną objawioną i można ją poznać dzięki sennym wizjom. Teksty te musiały być znane Colonnii, który był twórcą o erudycyjnej kulturze, i mogły mieć wpływ na *Hypnerotomachię*, gdzie inicjacja bohatera zachodzi we śnie i prowadzi do poznania tajemnic Wenery w Hyperuranium.

Temat snu o świecie jako motyw literacki wywodzi się ze Wschodu i choć humanistyczna idea synkretyzmu kultur, o której mowa w niniejszym opracowaniu, odnosi się do Orientu arabskiego, w *Hypnerotomachii* można odnaleźć też archetypy kultury indyjskiej i Dalekiego Wschodu. Bohater *Hypnerotomachii* traktuje swój sen jak wydarzenie rzeczywiste, zarówno w czasie snu, jak i po obudzeniu, czytelnik jednak może mieć wątpliwości, czy rzeczywistość to tylko sen i czy tylko we śnie zawiera się prawdziwa rzeczywistość? Narracje na temat snu, w którym zacierają się granice świata realnego i śnionego, wiążą się z indyjskim wyobrażeniem mandali, także chińskie i japońskie historie czerpią z opowiadań, które na Wschód przywieźli hinduscy buddyści. Również w opowieściach hiszpańskich znajdziemy echa historii osób przybyłych z Indii wraz z muzułmańskimi kupcami. Temat inaczej jest postrzegany na Wschodzie, w Indiach, inaczej na Zachodzie. Zachód uważa oniryczne historie za egzotyczną, wyszukaną ekstrawagancję i pretekst do filozoficznych spekulacji. W Indiach natomiast rzeczywistość senną traktuje się poważnie – jest ona częścią i „czynnikiem” realnego świata: każdy człowiek wyobraża sobie świat i ten wyobrażony świat staje się jego własnym. Do takich wniosków prowadzi lektura poematu filozoficz-



nego *Yogavasishta*<sup>137</sup> i można je odnieść do źródeł powieści Colonna. W *Yogavasishta* istnieje postać kobiety, o której śni wędrowiec podążający drogą *spiritualis* – opisuje się tam historię kobiety-skały, którą stworzył we śnie mędrzec Wasisztha – żyje ona w świecie zrobionym z kamienia, który w rzeczywistości jest jedynie małą częścią wielkiej skały<sup>138</sup>. Kamień jako część uniwersum ma podobne znaczenie w symbolicznie odczytanej *Hypnerotomachii*: historia o Polifilu i Polii kończy się „kamieniem” – to głaz nagrobny Polii z napisem:

*F aelix Polia, quae sepolta vivis,  
C laro Marte Poliphilus quiescens  
I am fecit vigilare te sopitam. HP [F iii verso].*

[Szczęśliwa Polio, co pogrzebana – żyjesz,  
Polifilo, spokojny po ciężkiej bitwie,  
Sprawił, że śpiąc, czuwasz]<sup>139</sup>.

Takie wersy zawiera też sonet przypisywany Dantemu, poświęcony pamięci Petry-kamienia, która przeżyła okrutny próg śmierci:

Aprimi, petra, si ch'io Petra veggia  
come nel mezzo di te, crudel, giace,  
ché 'l cor mi dice ch'ancor viva seggia<sup>140</sup>.

<sup>137</sup> Taką hipotezę, która opiera się ona na analizie tekstu *Yogavasishta*, przedstawiła amerykańska badaczka hinduizmu i historii religii Wendy Doniger, *Sogni, illusioni e altre realtà*, Adelphi, Milano 2005, s. 265. *Yogavasishta*, sanskrycki poemat filozoficzny, powstały w Kaszmirze (VI–XII wiek), tradycyjnie przypisywany mitycznemu poecie Walmikiemu, to długi dialog między mędrcem o imieniu Wasisztha, od którego pochodzi tytuł dzieła, i księciem Ramą – który jest siódmym awatarem Wisnu.

<sup>138</sup> *Yogavasishta*, VI, 60–70. Historię tę opisuje Wendy Doniger, *Sogni, illusioni e altre realtà*, dz. cyt., s. 324–325. Por. A. Grossato, dz. cyt., s. 243.

<sup>139</sup> Tłumaczenie nie oddaje układu początkowych liter wersów epitafium, które tworzą znaczący ciąg znaków: FCI – FRANCISCUS COLUMNA INVENIT.

<sup>140</sup> Dante Alighieri, *Rime*, Gianfranco Contini (red.), Einaudi, Torino 1995, sonet LXII, ww. 9–11. Sonet należy do *Rime dubbie* i inne wydania podają tekst szerzej: „Aprimi, petra, si ch'io Petra veggia / ben sen dorria sovente / come nel mezzo

[Otwórz mi, kamieniu, tak bym Petrę-kamień widział,  
co w tobie, okrutnym, spoczywa,  
bo serce mi mówi, że jest jeszcze żywa].

Wzmianka o kamieniu prowadzi do interpretacji imienia Polii – nie jest ona jednoznaczna, najczęściej – Polia to Mądrość Boża i miłośniczka Wiedzy. Imię można też odczytać w inny sposób<sup>141</sup> – wskazując na literalne znaczenie łacińskie słowa *polia*, które oznacza „drogi kamień”, i pochodzi etymologicznie od greckiego *polia*, czyli żeńskiej formy przymiotnika znaczącego „biały”, „jaśniejący”. Jeśli taka interpretacja jest słuszna, imię Polia oznaczałoby również „biały, jaśniejący kamień”. Mogłoby to wyjaśniać zapis w akrostychu POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT, który w ten sposób można odczytać dosłownie: „brat Francesco Colonna kochał cenny kamień”. „Kamienny” ślad daje też układ spółgłosek epitafium na nagrobku Polii. Układ typograficzny oryginalnego epitafium zawiera akrostych: litery początkowe FCI są oddzielone od pozostałego tekstu i tworzą skrót, który odczytuje się jako FRANCISCUS COLUMNA INVENTIT: Francesco Colonna stworzył. W ten sposób *Hypnerotomachię* można byłoby wpisać w nurt opowieści *amor cortese*, w którym symbolika erotyczno-miłosna wyraża się w postaci lapidariuszy<sup>142</sup>.

Wśród symbolicznych treści *Hypnerotomachii* kryje się też obraz magicznego miasta, miasta ze snu, a to również temat,

---

di te, crudel, giace, / ché 'l cor mi dice ch'ancor viva seggia". Por. źródła internetowe, np. Biblioteca dei Classici Italiani di Giuseppe Bonghi, 1996.

<sup>141</sup> A. Grossato, *Del sogno iniziatico di Polifilo*, dz. cyt., s. 240.

<sup>142</sup> Przykładem może być *L'Intelligenza* – trzynastowieczny poemat Dina Compagni (atrybucja niepewna). Wyobrażonej i wielbionej przez poetę kobiecie, która uosabia boską Inteligencję, jest tu przypisane całe lapidarium drogich kamieni.

którego przykład daje literatura indyjska<sup>143</sup>. Rodzajem magicznego miasta w *Hypnerotomachii* jest królestwo Eleuterilydy, w którym budowle, termy i ruiny wtapiają się w naturalną przyrodę lub są częścią ogrodów. Podobny krajobraz cechował królestwo Wenery na Cyterze i przypominał, choć ciągle we śnie, że miejsca, które podziwiamy, należą do przeszłości, do świata, który nie istnieje, lecz może istnieć w wyobraźni lub dzięki iluzji. W tradycji hinduskiej takie miejsca są dziełem nadnaturalnych istot o nazwie gandharwa, towarzyszących nimfom – niebiańskim apsarom. Są to dobre demony posiadające magiczną moc, które specjalizują się w tworzeniu iluzorycznych miast, zazwyczaj zawieszonych na niebie. W odniesieniu do *Hypnerotomachii* interesująca może być paralela między rolą, jaką pełnią gandharwy i nimfy – pozostajemy ciągle w sferze snu i Erosa: cechami gandharw są erotyzm i umiejętność latania. Istoty te nawiedzają nocą kobiety, tak jak nimfy nawiedzają mężczyzn, prowadząc ich do „innego świata” na sekretne spotkanie z kobietą<sup>144</sup>. Iluzoryczne miasta gandharw to zatem także miejsca, z których pochodzą sny erotyczne, takie jak w *Hypnerotomachii*.

Erotyczna symbolika *Hypnerotomachii* jest widoczna szczególnie w pierwszej części opowieści, a podkreśla ją obecność nimf uosabiających zmysły. Na początku sennej wędrówki, jeszcze przed przybyciem królestwa Eleuterilydy, Polifilo spotkał pięć nimf o „zmysłowych” imionach: Afea to dotyk, Osfressia to węch, Orassia – wzrok, Acoe – słuch, a Geussia – smak. Zmysłowość nimf podkreślały ich gesty i otaczające je przedmioty – wszystko to mówiło o związku postaci i zmysłów. Nim-

---

<sup>143</sup> W. Doniger, *Sogni, illusioni e altre realtà*, dz. cyt., rozdział *La città magica nel cielo come metafora dell'illusione*, s. 368 nast.

<sup>144</sup> Tamże, s. 368–382.

fy te zachęciły Polifila, by się z nimi wykapał w pobliskich źródłach – a była to kąpiel symboliczna i oczyszczająca – i na koniec natarły go pachnidłem-afrodyzjakiem. Epizod interpretowany jest jako „obudzenie zmysłów”, zgodnie z erotyczną symboliką, która towarzyszy temu etapowi podróży. Zwraca się jednocześnie uwagę, nie negując aspektu erotycznego, że zdarzenie mówi o oczyszczającej roli zmysłów, która według teorii starożytnych i orientalnych jest częścią wstępnej fazy snu wyższej kategorii. W szczególności chodzi o sny, w których śniący ma wyraźne uczucie, że uczestniczy we śnie wszystkimi pięcioma zmysłami, wyraźnie odróżniając kolory, dźwięki i smaki. Astrologiczne obrazy, które w pałacu królowej podziwiał śniący Polifilo, mówiły o szczególnym wyczuleniu na wpływ ciał niebieskich, prawie jak w magii Ficina<sup>145</sup> i o śnie, który jest coraz bardziej prawdziwy w takim sensie, jak rozumiała go starożytność.

Przytoczone wątki i epizody mają jedynie charakter przykładowy. Postaci nimf są obecne w większości opowiadanych w *Hypnerotomachii* historii. Pamiętamy o roli nimf „niezmysłowych”, które jak Logistyka i Thelemia towarzyszyły w podróży do trzech skalnych bram<sup>146</sup> i w imię Rozumu i Pragnienia objaśniały zawile i niezrozumiałe treści. Sen, w którym rozum współlistnieje ze zmysłami, jest wielkim tematem literatury od grecko-rzymskiego antyku, a także łączy się z motywem snu o świecie, mającym korzenie na Wschodzie. W *Hypnerotomachii* nie ma jednoznacznego wyznania wiary chrześcijańskiej

---

<sup>145</sup> Marsilio Ficino, *De vita libri tres*, A. Biondi, G. Pisan (red.), Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1991. Pierwsze wydanie tego dzieła na temat „higieny fizycznej i umysłowej” uczonych, które zawiera uwagi na temat magii i astrologii pochodzi z 1489 roku.

<sup>146</sup> Temat trzech bram, do których dociera wędrowiec w towarzystwie nimf i przez które musi przejść, występuje też w wizji przypisywanej tybetańskiemu mistrzowi z ósmego wieku, który praktykował jogę we śnie.

– w tym upatruje się przyczyn anonimowego wydania i starań, by nie rozpowszechniać imienia wydawcy. Niemniej *Hypnerotomachia Poliphili* jest dokumentem humanizmu, najpełniejszym, jaki zachował się z czasu, w którym przeobrażała się ludzka świadomość. Z wiary w jedność myśli i filozofii różnych cywilizacji powstało dzieło, które mówi o immanentnej mocy stworzenia, niewyczerpanej płodności przyrody, o zespoleniu człowieka z kosmosem i o wspólnej kulturze ludzi związanych jednym prawem życia i aktu stworzenia.



*HYPEROTOMACHIA POLIPHILI*

Spis rozdziałów *Hyperotomachii Poliphili*.

Tekst oryginalny oraz przekład rozdziałów  
I, II, III i IV.

POLIPHILI HYPNEROTOMACHIA, UBI  
HUMANA OMNIA NON NISI  
SOMNIUM ESSE OSTENDIT,  
ATQUE OBITER PLURIMA  
SCITU SANE QUAM  
DIGNA  
COMMEMORAT.

\* \* \*

\*

I. [a ii *recto*]

POLIPHILLO INCOMINCIA LA SUA HYPNEROTOMACHIA AD DESCRIVERE ET L'HORA, ET IL TEMPO QUANDO GLI APPARVE IN SOMNO DI RITROVARSI IN UNA QUIETA ET SILENTE PIAGIA, DI CULTO DISERTA. D'INDI POSCIA DISAVEDUTO, CON GRANDE TIMORE INTRÒ IN UNA INVIA ET OPACA SILVA.

II. [a iv *recto*]

POLIPHILLO TEMENDO EL PERICULO DEL SCURO BOSCO AL DIESPI-TER FECE ORATIONE, USCITTE FORA ANXIOSO ET SITIBONDO, ET VOLENDO DI AQUA RISTORARSE, ODE UNO SUAVE CANTARE. EL QUALE LUI SEQUENDO, REFUTATE L'AQUE, IN MAGGIORE ANXIETATE PERVENE.

III. [a vi *verso*]

POLIPHILLO QUIVI NARRA, CHE GLI PARVE ANCORA DI DORMIRE, ET ALTRONDE IN SOMNO RITROVARSE IN UNA CONVALLE, LA QUALE NEL FINE ERA SERATA DE UNA MIRABILE CLAUSURA CUM UNA PORTENTOSA PYRAMIDE, DE ADMIRATIONE DIGNA, ET UNO EXCELSO OBELISCO DE SOPRA. LA QUALE CUM DILIGENTIA ET PIACERE SUBTILMENTE LA CONSIDEROE.

IV [b iii *verso*]

POLIPHILLO POSCIA CHE EGLI HAE NARRATO PARTE DELLA IMMENSA STRUCTURA, ET LA VASTISSIMA PYRAMIDE, CUM EL MIRANDO OBELISCO NEL SEQUENTE CAPITULO DESCRIVE MAGNE ET MIRAVEGLIOSE OPERE, ET PRAECIPUAMENTE DE UNO CABALLO, DE UNO IACENTE COLOSSO, DE UNO ELEPHANTO, MA PRAECIPUAMENTE DE UNA ELEGANTISSIMA PORTA.

V. [c iv *recto*]

POLIPHILLO ASSAI SUFFICIENTE HAVENDO FACTA LA DIMONSTRATIONE ET LA SYMMETRIA DILLA MAGNA PORTA, SEQUITA OPTIMAMENTE DESCRIVENDO IL PERPOLITO ET FABERRIMO SUO ORNATO, ET QUANTO MIRABILMENTE COMPOSITA ERA.



WALKA POLIPHILA O MIŁOŚĆ WE ŚNIE, GDZIE SIĘ POKAZUJE,  
 ŻE WSZYSTKIE LUDZKIE SPRAWY  
 NIE SĄ NICZYM INNYM JAK ŚNEM,  
 I GDZIE TAKŻE ROZPAMIĘTUJE SIĘ WIELE SPRAW,  
 PRAWDZIWIE GODNYCH POZNANIA

\* \* \*

\*

I. [a ii *recto*]

POLIPHILO ROZPOCZYNA SWĄ WALKĘ O MIŁOŚĆ WE ŚNIE I OPISUJE  
 GODZINĘ I CZAS, GDY ZDAŁO MU SIĘ, ŻE WE ŚNIE ZNALAZŁ SIĘ NA  
 SPOKOJNEJ NIZINIE, CICHEJ I OPUSTOSZALEJ. PO CZYM NIEBACZNIE,  
 Z WIELKĄ OBAWĄ WSZEDŁ DO NIEPRZEBYTEGO I CIEMNEGO LASU.

II. [a iv *recto*]

POLIPHILO, OBAWIAJĄC SIĘ NIEBEZPIECZEŃSW MROCNIEGO LASU,  
 KIERUJE MODLITWĘ DO OJCA ŚWIATŁA. WYSZEDŁSZY ZEŃ NIESPO-  
 KOJNY I SPRAGNIONY, GDY CHCE ZASPOKOIĆ PRAGNIENIE, SŁYSZY  
 SŁODKI ŚPIEW. PODĄŻAJĄC ZA NIM, ZAPOMINA SIĘ NAPIĆ I OGAR-  
 NIA GO JESZCZE WIĘKSZY NIEPOKÓJ.

III. [a vi *verso*]

POLIPHILO OPOWIADA TU, ŻE ZDAŁO MU SIĘ, ŻE CIĄGLE ŚNI, I ŻE WE  
 ŚNIE ZNALAZŁ SIĘ W DOLINIE Z JEDNEJ STRONY ZAMKNIĘTEJ CU-  
 DOWNĄ PRZESZKODĄ: PIRAMIDĄ NIEZWYKŁĄ I GODNĄ PODZIWU  
 Z WYSOKIM OBELISKIEM W GÓRZE. Z PRZYJEMNOŚCIĄ I PILNOŚCIĄ  
 CAŁOŚĆ WNIKLIWIE POZNAŁ.

IV. [b iii *verso*]

POLIPHILO, OPISAWSZY CZĘŚĆ ROZLEGŁEJ KONSTRUKCJI I OGROM-  
 NĄ PIRAMIDĘ Z NIEZWYKŁYM OBELISKIEM, W KOLEJNYM ROZDZIA-  
 LE OPOWIADA O WIELKICH I CUDOWNYCH DZIEŁACH, ZWŁASZCZA  
 KONIU, LEŻĄCYM KOŁOSIE I SŁONIU, A W SZCZEGÓLNOŚCI O BAR-  
 DZO WYTWORNEJ BRAMIE.

V. [c iv *recto*]

POLIPHILO Z WYSTARCZAJĄCĄ DOKŁADNOŚCIĄ WYKAZAWSZY  
 SYMETRIĘ WIELKIEJ BRAMY, Z NAJWYŻSZĄ UWAGĄ OPISUJE DALEJ  
 KUNSZTOWNE, GENIALNE ORNAMENTY I GODNE PODZIWU ICH  
 WYPRACOWANIE.

VI. [d i *verso*]

INTRATO ALQUANTO POLIPHILLO NELLA DESCRIPTA PORTA, CUM GRANDE APIACERE ANCORA VEDEVA EL MIRO ORNATO DIL SUO INGRESSO. ET VOLENDO POSCIA RETRO RITORNARE, VIDE EL MONSTRIFERO DRACONE, ET ELLO OLTRA EL CREDERE PERTERREFACTO PER LOCHI SUBTERRANEI PREHENDE FUGA. ALLA FINE EXPECTATISSIMO EXITO RETROVANDO PERVENE IN UNO LOCO AMENO.

VII. [d vi *verso*]

POLIPHILLO NARRA LA BENIGNITATE DILLA INVENTA PATRIA, OVE ISSO ERA INTRATO, NELLA QUALE VAGANDO TROVÒ UNA EXQUISITA FONTANA, ET MOLTO CONSPICUA. ET COME VIDE VENIRE CINQUE LEGIADRE DAMIGELLE VERSO AD ESSO. ET QUELLE DIL SUO ADVENTO IVI ASSAI MERAVEGLIANTISE. PIETOSAMENTE RESICURATOLO AD SUI SOLATII PARE CUM ELLE LO INVITANO.

VIII. [e iii *verso*]

POLIPHILLO DOMESTICATOSE, ET SECURO DALLE CINQUE NYMPHE FACTO, ANDÒ CUM ESSE ALLE THERME. OVE FUE MOLTO RISO PER LA NOVELLA DILLA FONTANA, ET ANCORA PER LA UNCTIONE. ESSENDO DA POSCIA ALLA REGINA ELEUTERILYDA CONDUCTO, VIDE PER LA VIA, ET AL PALLATIO COSE EGREGIE ET UNA EXIMIA OPERA DI FONTANA.

IX. [f iii *verso*]

QUANTA INSIGNE MAIESTATE FUE QUELLA DELLA REGINA, ET LA CONDITIONE DELLA SUA RESIDENTIA, ET ADMIRANDO APPARATO POLIPHILLO AL SUO POTERE IL NARRA. ET LA BENIGNA ET AFFABILE SUSCEPTIONE. ET ELLA MIRAVEGLIATOSE DI LUI. ET QUANTO MIRABILE ET SPENDIDO FUE IL CONVITO, SOPRA IL CAPTO DELLA HUMANA NOTITIA EXCEDENTE, ET IL LOCO OVE FUE FATO (DI COMPARATIONE PRIVO) ALQUANTO DESCRIVE.

X. [g vii *recto*]

POLIPHILLO SEQUITA NARRANDO OLTRA TANTO CONVIVIO UNA ELEGANTISSIMA COREA CHE FUE UNO GIOCO. ET COME LA REGINA AD DUE PRAESTANTE PUERE SUE IL COMMISSE. LE QUALE EL CONDUSERON AD MIRARE DELITIOSE ET MAGNE COSE, ET CONFABULANDO ENUCLEATAMENTE LA MAESTRORONO COMMITANTE D'ALCUNE DUBIETATE. FINALITER PERVENERON AD LE TRE PORTE. ET COME ELLO RIMANETE NELLA MEDIANA PORTA, TRA LE AMOROSE NYMPHE.

## VI. [d i verso]

POLIPHILO, PRZESZEDŁSZY PRZEZ OPISANĄ BRAMĘ, Z WIELKĄ PRZYJEMNOŚCIĄ DALEJ OGLĄDA CUDOWNE ZDOBIENIA JEJ WEJŚCIA. A POTEŁ, GDY CHCE WRÓCIĆ, WIDZI SZKARADNEGO SMOKA. PONAD WSZELKĄ MIARĘ PRZERAŻONY, UCIEKA PRZEZ PODZIEMIA. W KOŃCU, ODNAŁAZŁSZY UPRAŻNIONE WYJŚCIE, DOCIERA DO ROZKOSZNEGO MIEJSCA.

## VII. [d vi verso]

POLIPHILO OPOWIADA O BŁOGOSŁAWIEŃSTWACH ZIEMI, NA KTÓREJ SIĘ ZNAŁAZŁ. WĘDRUJĄC PO NIEJ, SPOTKAŁ FONTANNĘ NIEZWYKŁĘJ I PRZEPIĘKNEJ PRACY. OPOWIADA, JAK ZOBACZYŁ NAPRZECIW MU WYCHODZĄCYCH PIĘĆ DZIEWCZĄT I JAK ZASKOCZONE JEGO OBECNOŚCIĄ LITOŚCIWIE GO POCIESZYŁY I ZAPROSILEY, BY ZABAWIŁ SIĘ Z NIMI.

## VIII. [e iii verso]

POLIPHILO, NABRAWSZY PEWNOŚCI I BĘDĄC JUŻ W ZAŻYŁOŚCI Z PIĘCIOMA NIMFAMI, UDAŁ SIĘ Z NIMI DO TERM, GDZIE UŚMIAŁY SIĘ BARDZO Z ORYGINALNEJ FONTANNY, A TAKŻE Z POWODU NAMASZCZENIA. PO CZYM, GDY KRÓŁOWA ELEUTERYLYDA GO PROWADZIŁA, ZOBACZYŁ PO DRODZE ORAZ W PAŁACU RZECZY NADZWYCZAJNE ORAZ CUDOWNIE WYPRACOWANĄ FONTANNĘ.

## IX. [f iii verso]

POLIPHILO OPOWIADA, TAK JAK POTRAFI, O WIELKIM MAJESTACIE KRÓLOWEJ, O STANIE JEJ SIEDZIBY I O WSPANIAŁYM PRZEPYCHU, O ŻYCZLIWYM I UPRZEJMYM PRZYJĘCIU ORAZ O ZDZIWIENIU NA JEGO WIDOK. OPISUJE TAKŻE, JAK WSPANIAŁA I WYSTAWNA BYŁA UCZTA, PONAD MIARĘ LUDZKIEGO POJĘCIA, I NIEZRÓWNANE MIEJSCE, W KTÓRYM SIĘ ODBYŁA.

## X. [g vii recto]

PO TAKIEJ UCZCIE POLIPHILO OPOWIADA DALEJ O NADER WYSZUKANYM TAŃCU, KTÓRY OKAZAŁ SIĘ GRĄ. I JAK KRÓŁOWA POWIERZYŁA GO DWÓM SWYM DZIEWCZĘTOM, ABY GO OPROWADZIŁY, BY MÓGŁ PODZIWIAĆ ROZKOSZNE I CUDOWNE RZECZY. A ONE PO DRODZE Z PROSTOTĄ WYJAŚNIAJĄ PEWNE JEGO WĄTPLIWOŚCI. PRZYBYWSZY W KOŃCU DO TRZECH BRAM, PRZEKRACZA ŚRODKOWĄ WŚRÓD CZARUJĄCYCH NIMF.

XI. [i iii *recto*]

UNA ELEGANTISSIMA NYMPHA IN QUESTO LOCO SOLO RELICTO ET DALLE LASCIVE PUERE DESERTO GLI VENE ALL'INCONTRO, LA SUA BELLECIA ET INDUMENTO POLIPHILLO AMOROSAMENTE DESCRIVE.

XII. [i vi *recto*]

LA BELLISSIMA NYMPHA AD POLIPHILLO PERVENTA, CUM UNA FACOLA NELLA SINISTRA MANU GERULA, ET CUM LA SOLUTA PRE-SOLO, LO INVITA CUM ESSA ANDARE, ET QUIVI POLIPHILLO INCOMINCIA PIÙ DA DOLCE AMORE DELLA ELEGANTE DAMIGELLA CONCALEFACTO, GLI SENTIMENTI INFLAMMARSENE.

XIII. [k i *recto*]

POLIA ANCORA INCOGNITA ALL'AMANTE POLIPHILLO GRATIOSA ET FACETAMENTE EL FA SECURO. IL QUALE PER LE SUE MIRANDE BELLECE DA OPERA AD AMORE NELLA MENTE SUA, ET ACCOSTATISE AMBIDUI AD GLI TRIUMPHI, INNUMERI ADOLESCENTULI ET PUERE FESTIGIANTI CUM MOLTO DILECTO VIDE.

XIV. [k iii *verso*]

POLIPHILLO IN QUESTO PRAESCRIPTO LOCO VIDE LE QUATRO TRIUMPHANTE SEIUGE TUTTE DI VARIE PETRE ET DI PRETIOSISSIMI GIOIELLI. DALLA MULTITUDINE PROMISCUA DI BEATI GIOVENI IN LAUDE DEL SUMMO IOVE MOLTO VENERABONDI.

XV. [l v *recto*]

LA MULTITUDINE DEGLI AMANTI GIOVENI, ET DILLE DIVE AMOROSE PUELLE LA NYMPHA A POLIPHILLO FACUNDAMENTE DECHIARA, CHI FURONO ET COME DAGLI DII AMATE, ET GLI CHORI DEGLI DIVI VATI CANTANTI VIDE.

XVI [l vii *recto*]

LA NYMPHA HAVENDO COMPETENTEMENTE AL SUO POLIPHILLO, GLI TRIUMPHALI MYSTERII ET EL DIVINO AMORE DECHIARITO. D'INDI PIÙ OLTRA LO INVITA PROCEDERE, OVE ANCORA CUM SUMMO DILECTO INNUMERE ALTRE NYPHE VIDE. CUM GLI SUI QUAM GRATISSIMI AMANTI, IN MILLE SOLACII PER LI FLORI DELECTANTISE, ET PER LE FRESCHE OMBRE ET CHIARI RIVULI ET LYMPIDISSIMI FONTI, ET COMO POLIPHILLO FORTEMENTE D'AMORE EXAGITATO QUIVI RABIVA. MA CUM SPERANCIA MODERANTISE. S'ACQUIETOE LA SUA BELLA NYMPHA NEL SUO DOLCE ASPECTO MIRANDO.

XI. [i iii *recto*]

GDY ZOSTAJE W OWYM MIEJSCU SAMOTNIE OPUSZCZONY PRZEZ LUBIEŻNE DZIEWECZKI, NADER CZAROWNIA NIMFA WYCHODZI MU NAPRZECIW. POLIPHILLO Z MIŁOŚCIĄ OPISUJE JEJ PIĘKNO ORAZ ODZIENIE.

XII. [i vi *recto*]

PRZEPIĘKNA NIMFA ZBIŁŻA SIĘ DO POLIPHILA, NIOSĄC POCHODNIĘ W LEWEJ DŁONI, UJMUJE GO PRAWĄ I ZAPRASZA, BY ZA NIĄ PODĄŻYŁ. NA TO ROZPALAJĄ SIĘ ZMYŚLY POLIPHILA, KTÓREGO OGARNIA PŁOMIEŃ SŁODKIEJ MIŁOŚCI DO UROCZEGO DZIEWCZĘCIA.

XIII. [k i *recto*]

POLIA, NIEROZPOZNANA JESZCZE PRZEZ ZAKOCHANEGO POLIPHILA, WDZIĘCZNIE I ŻARTOBLIWIE GO USPOKAJA. A ON, WOBEC TEJ CUDOWNEJ PIĘKNOŚCI, POZWALA DZIAŁAĆ MIŁOŚCI W SWYM UMYŚLE. GDY RAZEM SIĘ ZBLIŻAJĄ DO TRIUMFALNYCH POCHODÓW, WIDZI NIEZLICZONYCH MŁODZIEŃCÓW I DZIEWCZĘTA RADOŚNIE ODDAJĄCYCH SIĘ PRZYJEMNOŚCI.

XIV. [k iii *verso*]

POLIPHILLO W OWYM DOPIERO CO OPISANYM MIEJSCU WIDZI CZTERY SZEŚCIOKONNE WOZY TRIUMFALNE, CAŁE ZDOBIONE RÓŻNYMI DROGIMI KAMIENIAMI I KLEJNOTAMI. Z WIELKIM SZACUNKIEM ZŁĄCZONA GROMADA SZCZĘŚLIWYCH MŁODYCH WZNOSI POCHWALNE HYMNY KU CZCI NAJWYŻSZEGO JOWISZA.

XV. [l v *recto*]

NIMFA ELOKWENTNIE OPISUJE POLIPHILLOWI GROMADĘ ROZKOCZANYCH MŁODZIEŃCÓW I BOSKICH, ROZMIŁOWANYCH DZIEWCZĄT: KIM SĄ I JAK ZOSTAŁY KOCHANKAMI BOGÓW. WIDZI TAKŻE TAŃCE BOSKICH, PROROCZYCH ŚPIEWAKÓW.

XVI. [l vii *recto*]

NIMFA STOSOWNIE OBJAŚNIA SWEMU POLIPHILLOWI TAJEMNICE TRIUMFÓW I BOSKĄ MIŁOŚĆ, PO CZYM ZAPRASZA GO DO DALSZEJ DROGI, W KTÓREJ TEN Z NAJWYŻSZĄ PRZYJEMNOŚCIĄ WIDZI INNE NIEZLICZONE NIMFY, CO NA TYSIĄC SPOSOBÓW ZAŻYWAJĄ ROZKOSZY ZE SWYMI NAJWDZIĘCZNIEJSZYMI KOCHANKAMI, WŚRÓD KWIATÓW, CHŁODNYCH, ZACIENIONYCH MIEJSC, PRZEJRZYSTYCH STRUMIENI I NAJCZYSTSZYCH ŹRÓDEŁ. TUTAJ POLIPHILA OGARNIA GWAŁTOWNNA PASJA MIŁOSNA I ODDAJE SIĘ ON SZALEŃSTWU, LECZ KOI SIĘ I ODZYSKUJE SPOKÓJ W NADZIEI, GDY PODZIWIA PIĘKNĄ NIMFĘ I JEJ URZEKAJĄCĄ URODĘ.

XVII. [m iii *recto*]

LA NYMPHA PER ALTRI BELLI LOCHI, LO AMOROSO POLIPHILLO CONDUCE, OVE VIDE INNUMERARE NYMPHE SOLENNIGIANTE ET CUM IL TRIUMPHO DI VERTUNO ET DI POMONA D'INTORNO UNA SACRA ARA ALACREMENTE FESTIGIANTI. DA POSCIA PERVENERON AD UNO MIRAVEGLIOSO TEMPLO. IL QUALE ELLO IN PARTE DESCRIVE, ET L'ARTE AEDIFICATORIA. ET COME NEL DICTO TEMPLO, PER AD-MONITO DELLA ANTISTITE, LA NYMPHA CUM MOLTA CERIMONIA LA SUA FACOLA EXTINGUERE, MANIFESTANTISE ESSERE LA SUA POLIA A POLIPHILLO. ET POSCIA CUM LA SACRIFICABONDA ANTISTETE, NEL SANCTO SACELLO INTRATA, DINANTI LA DIVINA ARA INVOCÒ LE TRE GRATIE.

XVIII. [o iv *verso*]

POLIA DIVOTAMENTE LE TURTURE OFFERISCE. D'INDI UNO SPIRITELLO ADVOLA. DIQUÉ LA ANTISTITE, ALLA DIVINA VENERE DISSE LA ORATIONE. DAPOSCIA SPARSE LE ROSE, ET DEGLI CIGNI FACTO IL SACRIFICIO, DA QUELLO MIRACULOSAMENTE GERMINOE UNO ROSARIO CUM FRUCTI ET FIORI. AMBIDUI DI QUEGLI GUSTORONO. DAPOSCIA AD UNO RUINATO TEMPLO LAETI PERVENERON. DIL QUALE POLIA GLI DICE QUALE RITO HAVEA. SUADENDO A POLIPHILLO IVI MOLTI ANTIQUARII EPITAPHII A CONTEMPLARE ANDASSE. ET CUM SPAVENTO A LEI RITORNATO, ET RICREATO, PARI SEDENDO, POLIPHILLO MIRANDO LE IMMENSE BELLECE DI POLIA, TUTO IN AMORE SE INFIAMMAVA.

XIX. [o v *recto*]

POLIA A POLIPHILLO SUADE, CHE NEL DESTRUCTO TEMPLO GLI ANTIQUARII EPITAPHII EGLI VADI A SPECULARE, OVE POLIPHILLO VIDE MIRABILE COSE, ET LEGIENDO ULTIMAMENTE IL RAPTO DI PROSERPINA DUBITOE INCAUTAMENTE LA SUA POLIA HAVERE DICIÒ PERDUTA, ET SPAVENTATO A LLEI RITORNOE. DAPOSCIA IL DIO D'AMORE VENENDO POLIA INTRARE CUM POLIPHILLO IN LA NAVICULA INVITATA. IL QUALE CHIAMANDO ZEPHIRO NAVIGORONO FOELICI. ET NAVIGANDO DA GLI MARINI DEI AD CUPIDINE GRANDE VENERATIONE GLI FUE FACTA.

XX. [s ii *recto*]

POLIPHILLO NARRA CHE LE NYMPHE HAVENDO GLI REMI INFRENATI INCOMINCIORONO SUAVEMENTE DI CANTARE. ET POLIA CUM COMPARATIONE CANTANDO, MAGNA DOLCECIA D'AMORE PERSENTIVA.

XVII. [m iii *recto*]

NIMFA PROWADZI ZAKOCHANEGO POLIPHILA PRZEZ DALSZE PIĘKNE MIEJSCA, GDZIE WIDZI NIEZLICZONE GROMADY ŚWIĘTUJĄCYCH, KTÓRZY Z ZACHWYTEM CZCZĄ TRIUMF WERTUMNUSA I POMONY WOKÓŁ ŚWIĘTEGO OŁTARZA. PO CZYM PRZYBYWJĄ DO CUDOWNEJ ŚWIĄTYNI, KTÓREJ ARCHITEKTONICZNĄ STRUKTURĘ PO CZĘŚCI OPISUJE. W JEJ WNEŹTRZU NIMFA, POU CZONA PRZEZ NAJWYŻSZĄ KAPŁANKĘ, Z WIELKĄ CEREMONIĄ GASI POCHODNIĘ I WYJAWIA PRZED POLIPHILEM, ŻE JEST JEGO POLIĄ. PO CZYM, WSZEDŁSZY Z KAPŁANKĄ OFIARNĄ DO ŚWIĘTEJ KAPLICY, PRZED BOŻYM OŁTARZEM WZYWA TRZY GRACJE.

XVIII. [o iv *verso*]

POLIA POBOŹNIE SKŁADA W OFIERZE TURKAWKI: WYDOSTAJE SIĘ Z NICH LATAJĄCY DUSZEK. WÓWCZAS NAJWYŻSZĄ KAPŁANKA KIERUJE MODLITWĘ DO BOSKIEJ WENERY, PO CZYM, GDY OPADŁY RÓŻE I ZŁOŻONO OFIARĘ Z ŁABĘDZI, CUDOWNIE RODZI SIĘ RÓŻANY OGRÓD Z OWOCÓW I KWIATÓW, KTÓRYCH OBOJE KOSZTUJĄ. PO CZYM RADOŚNIE PRZYBYWJĄ DO RUIN ŚWIĄTYNI, A POLIA MU OPOWIADA O OBRZĄDKU, KTÓRY TAM SIĘ ODBYWAŁ. PRZEKONUJE POTEM POLIPHILA, BY POSZEDŁ PRZYJRZEĆ SIĘ LICZNYM ANTYCZNYM EPITAFIOM. POLIPHILLO WRACA DO NIEJ STAMTĄD PRZESTRASZONY, LECZ SIADAJĄC OBOK NIEJ, PRZYCHODZI DO SIEBIE. PODZIWIAJĄC NIESKOŃCZONE PIĘKNO POLII, CAŁY ROZPŁOMIENIA SIĘ MIŁOŚCIĄ.

XIX. [o v *recto*]

POLIA PRZEKONUJE POLIPHILA, BY POSZEDŁ OBEJRZEĆ ANTYCZNE EPITAFIA W ZNISZCZONEJ ŚWIĄTYNI. POLIPHILLO WIDZI TAM RZECZY CUDOWNE. A NA KONIEC, CZYTAJĄC O PORWANIU PROSERPINY, OBAWIA SIĘ, ŻE NIEBACZNIE SWĄ POLIĘ UTRACIŁ I PRZESTRASZONY DO NIEJ WRACA. PO CZYM NADCHODZI BÓG MIŁOŚCI, KTÓRY ZAPRASZA POLIĘ, BY WSIADŁA Z POLIPHILEM NA ŁÓDKĘ. PRZYZWAWSZY ZEFIRA, ŻEGLUJĄ SZCZĘŚLIWIE. GDY ŻEGLUJĄ PRZEZ MORZE, MORSKIE BÓSTWA OKAZUJĄ WIELKĄ CZEŚĆ KUPIDYNOWI.

XX. [s ii *recto*]

POLIPHILLO OPOWIADA, ŻE NIMFY, GDY ZATRZYMANO WIOSŁA, ZACZĘŁY SŁODKO ŚPIEWAĆ. A KIEDY POLIA WESPÓŁ Z NIMI ŚPIEWAŁA, CZUŁ GŁĘBOKĄ SŁODYCZ MIŁOŚCI.

XXI. [s v *verso*]

PERVENUTI LAETISSIMI ALLO OPTATISSIMO LOCO, LA DIGNA AMENITATE DIL QUALE ASSEVERA POLIPHILLO DI PIANTE, HERBE, ET AVICULE, ET INQUILINI OPPORTUNAMENTE DISCRIVENDO. MA INPRIMA LA FORMA DILLA NAVICULA, ET COME NEL DESCENDERE DIL SIGNORE CUPIDINE DI RINCONTRO HONORABONDE MOLTE NYMPHE DOROPHORE MATURAMENTE SE APRESENTORONO.

XXII. [u vii *verso*]

USCITI FORA DILLA NAVICULA ALL'INCONTRO INFINITE NYMPHE VENERON CUM TROPHAEI SUPERBAMENTE INDUTE. POLIPHILLO NARRA, ET IL MYSTERIOSO MODO, CHE GLI DIVINI GESTAMINI A CUPIDINE ELLE OFFERIRONO, ET CUM QUALE HONORARIO PROCESSO, POSTOSE A SEDERE SOPRA IL TRIUMPHALE VEHICULO. ET POLIA ET POLIPHILLO AMBO LIGATI DRIETO SEQUENTI, CUM MAXIMO TRIUMPHO ALLA PORTA DIL MIRABILE AMPHITHEATRO PERVENERON. IL QUALE, ET FORA, ET INTRO PLENAMENTE ELLO IL DISCRIVE.

XXIII. [y vii *verso*]

POLIPHILLO IL MIRABILE ARTIFICIO DIL VENEREO FONTE DESCRIVE NEL CENTRO DILLA THEATRALE AREA ESISTENTE, ET COME FRACTA FUE LA CORTINETTA. ET VIDE LA DIVINA MATRE IN SUA MAIESTATE, ET COME ESSA SILENTIO ALLE CANTANTE NYMPHE IMPOSE. DILLE QUALE TRE PER UNO A POLIA ET A LLUI GLI CONSIGNOE. DAPOSCIA CUPIDINE AMBI DUI GLI FERITE, ET LA DEA CUM L'AQUA DIL FONTE GLI IMBREFECE, ET POLIPHILLO FUE REVESTITO. POSTREMO VENENDO MARTE IMPETRATA LA LICENTIA SE PARTIRONO.

XXIV. [z v *recto*]

PER LO ADVENTO DIL ARMIGERO RECENSENTE POLIPHILLO NARRA, CHE FORA DIL THEATRO USCIRONO CUM TUTTO IL CONSORTIO, ET CUM L'ALTRE NYMPHE AD UNO SACRO FONTE PERVENERON. OVE LE NYMPHE NARRANO DEL SEPULCHRO DI ADONE. ET COME LA DEA ANNIVERSARIAMENTE IVI CONVENIVA ADIMPIRE LE SANCTE CERIMONIE. ET CESSANDO DAL TRIPUDIO ET CANTARE SUASENO. PO SCIA A POLIA CHE ELLA NARRASSE LA SUA ORIGINE, ET IL SUO INAMORARE.



XXI. [s v *verso*]

PRZYBYWSZY RADOŚNIE DO UPRAGNIONEGO MIEJSCA, POLIPHILO OPIEWA JEGO WSPANIAŁOŚCI, STOSOWNIE OPISUJĄC ROŚLINY, ZIOŁA, PTAKI I MIESZKAŃCÓW. LECZ NAJPIERW OBJAŚNIA KSZTAŁT ŁÓDKI I OPISUJE, JAK PANU KUPIDYNOWI, GDY Z NIEJ SCHODZIŁ, RADOŚNIE WYSZŁY NAPRZECIW, BY CZEŚĆ MU OKAZAĆ, LICZNE NIMFY, KTÓRE NIOŚŁY DARY.

XXII. [u vii *verso*]

GDY WYSIEDLI Z ŁÓDKI, BEZLICZNE NIMFY WYSZŁY IM NAPRZECIW DUMNIE PRYZSTROJONE, NIOSĄC TROFEA. POLIPHILO OPOWIADA O MISTYCZNEJ CEREMONII, W CZASIE KTÓREJ OFIAROWANO KUPIDYNOWI ŚWIĘTE PRZEDMIOTY ORAZ O POCHODZIE NA JEGO CZEŚĆ Z UDZIAŁEM BOGA SIEDZĄCEGO NA WOZIE TRIUMFALNYM. A POLIA I POLIPHILO, OBOJE ZWIĄZANI, SZLI ZA NIM. DOTARLI W TEN SPOŚÓB WIELCE UROCZYŚCIE DO BRAM CUDOWNEGO AMFITEATRU, KTÓRY POLIPHILO OD ZEWNĄTRZ I OD WEWNĄTRZ DOKŁADNIE OPISUJE.

XXIII. [y vii *verso*]

POLIPHILO OPISUJE GODNĄ PODZIWU KUNSZTOWNOŚĆ ŹRÓDŁA WENERY, KTÓRE ZNAJDOWAŁO SIĘ POŚRODKU TEATRALNEJ ARENY ORAZ TO, JAK ZERWANO ZASŁONĘ I UJRZAŁ MATKĘ BOSKĄ W CAŁYM JEJ MAJESTACIE, I JAK NAKAZAŁA ONA CISZĘ W CZASIE ŚPIEWU NIMF, WSKAZUJĄC PO TRZY Z NICH JEMU I POLII. PO CZYM KUPIDYN ZRANIŁ OBOJE. BOGINI SKROPIŁA ICH WODĄ ZE ŹRÓDŁA I POLIPHILO ZOSTAŁ NA NOWO ODZIANY. NA KONIEC, GDY PRZYBYŁ MARS, POPROSIŁI O UWOLNIENIE I ODJECHALI.

XXIV. [z v *recto*]

PO PRZYBYCIU WOJOWNIKA POLIPHILO SZCZEGÓŁOWO OPOWIADA JAK WYSZLI Z TEATRU WRAZ Z CAŁĄ KOMPANIĄ I Z POZOSTAŁYMI NIMFAMI I JAK PRZYBYLI DO ŚWIĘTEGO ŹRÓDŁA, GDZIE NIMFY OPOWIEDZIAŁY O GROBOWCU ADONISA I O TYM, JAK BOGINI W KAŻDĄ ROCZNICĘ DOPEŁNIA TU ŚWIĘTYCH RYTUAŁÓW. GDY PRZERWAŁY ŚPIEWE I OKAZYWANIE RADOŚCI, POPROSIŁY POLIĘ, BY OPOWIEDZIAŁA O SWYM POCHODZENIU I O SWEJ MIŁOŚCI.

## FINIS DEL PRIMO LIBRO DILLA HYPNEROTOMACHIA DI POLIPHILLO.

XXV. [A *recto*]

POLIPHILLO INCOMINCIA IL SECONDO LIBRO DI LA SUA HYPNEROTOMACHIA. NEL QUALE POLIA ET LUI DISERTABONDI, IN QUALE MODO ET VARIO CASO NARRANO INTERCALARIAMENTE IL SUO INAMORAMENTO. NARRA QUIVI LA DIVA POLIA LA NOBILE ET ANTIQUA ORIGINE SUA. ET COMO PER LI PREDECESSORI SUI TRIVISIO FUE EDIFICATO. ET DI QUELLA GENTE LELIA ORIUNDA. ET PER QUALE MODO DISAVEDUTA ET INSCIA DISCONCIAMENTE SE INAMOROE DI LEI IL SUO DILECTO POLIPHILLO.

XXVI. [A *iiii recto*]

PERCOSSA POLIA DI PESTIFERO MORBO, A DIANA SE VOTOE, ET CONSECRANDOSE, A CASO POLIPHILLO NEL TEMPIO LA VIDDE. OVE UNO DÌ DAPOSCIA SOLA ORANTE LA TROVOE. ALLA QUALE ESSO NARRANDO LA NOIOSA PENA, ET IL MARTYRIO CHE PER LEI AMANDO SOSTENEVA, ET CHIAMANDO MITIGIO. ESSA PERSTANDO IMMISERICORDE IL VIDDE TRANGUSIRE A MORTE. DIQUÉ QUALE MALEFICA D'INDI PRESE CELERE FUGA.

XXVII. [B *verso*]

POLIA ALQUANTO EPILOGA LA SUA IMMANITATE, ET CHE FUGIENDO FUE DA UNO VERTIGINE SUVECTA, ET SENZA AVERTIRE PORTATA IN UNA SILVA. OVE VIDE FARE STRACIO DI DUE DAMIGELLE, DICIÒ ISPAVENTATA, PER QUEL MODO AL SUO LOCO RITORNOE. POSCIA DORMENDO GLI APPARVE DA DUI CARNIFICI ESSERE RAPITA. TERRITA PERCIÒ MOVENTISE DAL SOMNO SE EXCITOE LA NUTRICE ET ESSA. LA QUALE UTILE CONSIGLIO SOPRA QUESTA CAGIONE LI DETE.

XXVIII. [B *vii recto*]

POLIA RACONTA PER QUAL MODO LA SAGACE NUTRICE PER VARI EXEMPLI ET PARADIGMI L'AMONISSE VITARE L'IRA, ET EVADERE LE MINE DELI DEI. ET COMO UNA DONNA DISPERATA PER INTEMPERATO AMORE SEME UCCISE. CONSULTANDO SENZA PIGRITARE IRE ALLA ANTISTA DEL SANCTO TEMPIO DELLA DOMINA VENERE, CHE QUELLO ESSA SOPRA DI CIÒ DEBI FARE. QUELLA BENIGNAMENTE GLI PRESTARAE CONVENEVOLE ET EFFICACE DOCUMENTO.

## KONIEC PIERWSZEJ KSIĘGI *HYPNEROTOMACHII* *POLIPHILA*.

XXV. [A *recto*]

POLIPHILLO ROZPOCZYNA DRUGĄ KSIĘGĘ SWEJ WALKI O MIŁOŚĆ WE ŚNIE, W KTÓREJ POLIA I ON SAM, NA ZMIANĘ PIĘKNIE SIĘ WYŚLAWIAJĄC, OPOWIADAJĄ O RÓŻNYCH PRZYPADKACH ICH MIŁOŚCI. BOSKA POLIA OPOWIADA TU O SWYM SZLACHETNYM I ANTYCZNYM POCHODZENIU, JAK W TREVISO BYŁA WYCHOWANA PRZEZ SWYCH PRZODKÓW, ŻE POCHODZI Z RODU LELIA I W JAKI SPOSÓB JEJ UMIŁOWANY POLIPHILLO NIESZCZĘŚNIE SIĘ W NIEJ ZAKOCHAŁ, NIEŚWIADOMEJ I NIEOSTROŻNEJ.

XXVI. [A *iiii recto*]

POLIA, ZACHOROWAWSZY NA DŻUMĘ ZŁOŻYŁA ŚLUBY I POŚWIĘCIŁA SIĘ DIANIE. PRZYPADKOWO POLIPHILLO UJRZAŁ JĄ W ŚWIĄTYNI, W KTÓREJ PEWNEGO DNIA ZASTAŁ JĄ SAMĄ, GDY SIĘ MODLIŁA. OPOWIEDZIAŁ JEJ O SWEJ ŻYWEJ UDRĘCE I MĘCZARNI, KTÓRĄ, KOCHAJĄC JĄ, ZNOSIŁ I POPROSIŁ O UKOJENIE, A ONA, TRWAJĄC W SWYM BRAKU LITOŚCI, UJRZAŁA GO JAK MDLEJE I UMIERA. NA CO, JAK TEN, KTO ZŁO POPEŁNIŁ, SPIESZNIE STAMTĄD UCIEKŁA.

XXVII. [B *verso*]

POLIA DOSTRZEGA GROZĘ SWEGO CZYNU I OPOWIADA, JAK PODCZAS UCIEZKI DOZNAJE ZAWROTU GŁOWY I, NIEPRZYTOMNA, ZOSTAJE UPROWADZONA DO LASU, W KTÓRYM WIDZI, JAK DOKONUJE SIĘ MORD NA DWÓCH DZIEWCZĘTACH. PRZESTRASZONA TYM WSZYSTKIM, POWRACA DO SWEGO DOMU. POTEM, GDY SPAŁA, ZDAŁO JEJ SIĘ, ŻE ZOSTAŁA PORWANA PRZEZ DWÓCH KATÓW. PRZERAŻONA, GWAŁTOWNIE, ZERWAŁA SIĘ ZE SNU WRAZ Z NIANIĄ, KTÓRA Z TEJ PRZYCZYNY UDZIELIŁA JEJ UŻYTECZNYCH RAD.

XXVIII. [B *vii recto*]

POLIA OPOWIADA, W JAKI SPOSÓB MĄDRA NIANIA Z POMOCĄ OBRAZOWYCH PRZYKŁADÓW JĄ POUCZYŁA, BY UNIKNĘŁA GNIEWU I UCIEKŁA PRZED GROŻBAMI BOGÓW I JAKO KOBIETA NIEPOCIESZONA Z POWODU NIEUMIARKOWANEJ MIŁOŚCI SIĘ ZABIŁA. RADZI JEJ BEZ ZWŁOKI UDAĆ SIĘ DO KAPŁANKI ŚWIĘTEJ ŚWIĄTYNI WENERY, ABY ZASIĘGNAĆ RADY CO POWINNA Z RACJI TEGO UCZYNIĆ: TO ONA ŁASKAWIE JEJ UDZIELI STOSOWNYCH, SKUTECZNYCH POUCZEŃ.

XXIX. [C iii *recto*]

POLIA PERTERREFACTA DELLA DIVINA IRA, PER GLI EXEMPLI DELLA PRUDENTE ALUMNA. DISPOSITAMENTE INCOMINCIOE A INAMORARSE, ET AL TEMPIO ANDOE, OVE POLIPHILLO MORTO IACEA, ET PIANGENDO, ET ILLACHRYMANDO, ET AMPLEXABUNDA, ELLO SU-SCITA. ET COME LE NYMPHE DE DIANA GLI FUGANO. ET LE VISIONE NARRA, CHE NELLA SUA CAMERA POLIA VIDE. DAPOSCIA AL PHANO ANDANDO DI VENERE, RETROVOE LO AMOROSO POLIPHILLO.

XXX. [C viii *verso*]

ACCUSATOSE POLIA DINANTI ALLA TEMPLARIA DELLA TRANSACTA IMPIETATE. ET CHE AL PRESENTE TUTA ERA DI ARDENTE AMORE SUFFUSA, DIMONSTRANDO POLIPHILLO ASTANTE. LA RELIGIOSA MATRONA CHIAMATOLO AD SÉ. IL QUALE SUPPLICANDO STABILIMENTO DI AMBIDUI IN UNO RATO PROPOSITO. POLIA DA IMPATIENTE AMORE IN SÉ INFORTITO INTERUMPETTE LA RISPOSTA.

XXXI. [D ii *verso*]

APENA POLIPHILLO HEBBE TERMINATO LA SUA NARRATIONE, CHE POLIA GLI DICE DEL SUO VEHEMENTE AMORE INTIMAMENTE SAUCIA, ET DI AMARLO MOLTO AVIDISSIMA, CUM VARIE EXEMPLIFICATIONE. ET PER MANIFESTARE IL SUO URGENTE AFFECTO, GLI DEDE UNO PERSUAVE BASIO PER ARRA DEL SUO ECCESSIVO AMORE. ET QUELLO CHE LA VENERABILE ANTISTA RESPONDE NARRA.

XXXII. [D iv *verso*]

POLIPHILLO LAUDA LA PERSEVERANTIA, OBEDIENDO AL IUSSO DELL'ANTISTA. INTERMITTENDO LE PARTE DICTE DEL SUO INAMORARE NARRA ET COME LA VIDDE AD UNA FESTA NEL TEMPIO, OVE D'AMORE SUMMAMENTE EXAGITATO, PIÙ POSCIA SE DOLSE DEL SUO DISCESSO. DIQUÉ LI MANIFESTA IL SUO CRUCIAMENTO PER INVENTIONE DI MANDARLI UNA EPISTOLA.

XXXIII. [D viii *verso*]

EPISTOLA PRIMA LA QUALE POLIPHILLO NARRA ALLA SUA POLIA HAVERE SCRIPTO, ET ESSA UNQUANTULO NON MOVENTISE, LI MANDOE LA SECONDA.

XXXIV. [E ii *verso*]

SEQUITA LA SUA DOLOROSA HISTORIA POLIPHILLO, ET COMO NON SE COMMOVENDO POLIA PER LE DUE EPISTOLE, ELLO LI MANDOE LA TERTIA, ET QUIVI ANCORA ESSA PERDURANDO PIÙ IN LA SUA CRUDELITATE, A CASO POLIPHILLO LA RITROVOE NEL TEMPIO DI DIANA SOLA ORANTE, OVE ELLO MORITE. DAPOSCIA NEGLI SUI DOLCI AMPLEXAMENTI RESUSCITOE.

XXIX. [C iii *recto*]

POLIA PRZERAŻONA PRZYKŁADAMI BOSKIEGO GNIEWU, KTÓRE ROZTROPNA NIANIA PRZYTOCZYŁA, ZACZĘŁA SPOSOBIĆ SIĘ DO MIŁOŚCI I UDAŁA SIĘ DO ŚWIĄTYNI, W KTÓREJ LEŻAŁ ZMARŁY POLIPHILLO. PŁACZĄC, ROZLEWAJĄC ŁZY I TULĄC GO, PRZYWRACA GO DO ŻYCIA. OPOWIADA, JAK NIMFY DIANY SPRAWIŁY, ŻE UCIEKLI, OPOWIADA O WIZJACH, KTÓRYCH DOZNAŁA W SWOJEJ KOMNACIE I O TYM, JAK POTEM, GDY UDAŁA SIĘ DO ŚWIĄTYNI WENERY, ZNALAZŁA W NIEJ UKOCHANEGO POLIPHILA.

XXX. [C viii *verso*]

W OBECNOŚCI KAPŁANKI POLIA OSKARŻYŁA SIĘ O NIEGODZIWOŚĆ W PRZESZŁOŚCI. A TERAZ CAŁA PODDAJE SIĘ GORĄCEJ MIŁOŚCI, OKAZUJE JĄ WOBEC POLIPHILA. POBOŻNA PANI WZYWA GO DO SIEBIE. TEN ZAKLIŃA JĄ, BY UTRZYMAŁA ICH OBOJE W NIEWZRUSZONYM POSTANOWIENIU. POLIA, W KTOREJ WZBIERA GORĄCZKA MIŁOSNA, PRZERYWA ODPOWIEDŹ.

XXXI. [D ii *verso*]

GDY POLIPHILLO ZAKOŃCZYŁ SWĄ OPOWIEŚĆ, POLIA WYZNAJE MU, SIĘGAJĄC KU LICZNYM PRZYKŁADOM, JAK GŁĘBOKO ZOSTAŁA ZRANIONA JEGO MIŁOŚCIĄ I JAK NAMIĘTNIE MIŁOŚNIE GO PRAGNIE. ABY WYRAZIĆ GWAŁTOWNOŚĆ SWYCH UCZUĆ, SŁODKO GO CAŁUJE, NA ZNAK SWEJ NIEPOHAMOWANEJ MIŁOŚCI. PRZYTACZA POTEM ODPOWIEDŹ CZCIGODNEJ KAPŁANKI.

XXXII. [D iv *verso*]

POSŁUSZNY POLECENIU KAPŁANKI, POLIPHILLO WYGŁASZA POCHWAŁĘ WYTRWAŁOŚCI. NIE POWRACAJĄC DO JUŻ OPOWIEDZIANYCH SPRAW SWOJEJ MIŁOŚCI, OPOWIADA, JAK UJRZAŁ JĄ W ŚWIĄTYNI PODCZAS UROCZYSTOŚCI I JAK PODDAWSZY SIĘ MIŁOSNEJ PASJI, CZĘSTO POTEM CIERPIAŁ Z POWODU ICH ROZŁĄKI TAK, ŻE ABY WYRAZIĆ SWĄ ŻAŁOŚĆ, UMYŚLIŁ POSŁAĆ DO NIEJ LIST.

XXXIII. [D viii *verso*]

PIERWSZY LIST, KTÓRY POLIPHILLO, JAK OPOWIADA, NAPISAŁ DO SWEJ POLII, LECZ NIE OTRZYMAWSZY ODPOWIEDZI, WYSYŁA DO NIEJ DRUGI.

XXXIV. [E ii *verso*]

POLIPHILLO CIĄGNIE SWĄ BOLESNĄ OPOWIEŚĆ: O TYM, ŻE KIEDY POLIA NIE WZRUSZYŁA SIĘ DWOMA LISTAMI, WYŚLAŁ JEJ TRZECI, I O TYM, ŻE KIEDY TRWAŁA W SWYM OKRUCIEŃSTWIE, PRZYPADKIEM ZASTAŁ JĄ SAMĄ NA MODLITWIE W ŚWIĄTYNI DIANY. TAM UMARŁ, BY POTEM ZMARTWYCHWSTAĆ W JEJ SŁODKICH OBJĘCIACH.

XXXV. [E *v recto*]

SEQUITA IL SUO NARRATO POLIPHILLO COME GLI APPARVE IL SPIRITO IN ESSO REITERANDO PARLARE FESTIVAMENTE DICENDOGLI, ESSERE STATO NEL CONSPECTO DELLA DIVINA PAPHIA PLACATA ET BENIGNA, PER LA CUI IMPETRATA GRATIA, RITORNA LAETISSIMAMENTE AD VIVIFICARLO.

XXXVI. [F *recto*]

POLIPHILLO DICE, CHE NON PIÙ PRESTO L'ALMA TACENDO, NELLE BRACE DI POLIA VIVO SE RITROVOE. PRECANDO POSCIA L'ANTISTA, CHE PERPETUAMENTE AMBIDUI, GLI DEBI D'AMORE INVINCULARE, POSCIA FECE FINE. ET POLIA CONCLUDE IL SUO NARRARE ALLE NYMPHE, COMO INAMORATA FUE, ET DI ESSA POLIPHILLO.

XXXVII. [F *verso*]

POLIPHILLO DICE CHE TACENDO POLIA HEBBE ANCORA FINITA LA FLOREA STROPHIOLA, LA QUALE ESSA POSTOLA NEL CAPO EL BASCIÒ SUAVEMENTE. ET LE NYMPHE CHE HAVEVANO CUM TANTULA MORA LA HISTORIA AMOROSA AUSCULTATO, AGLI LORO SOLATII RITORNORONO, ET CHIESENO LICENTIA. POLIA RIMANSERON, ET POLIPHILLO SOLI, ET D'AMORE SECO CONFERENDO, POLIA STRICTISSIMAMENTE AMPLEXANTILLO, DISPARVE ELLA, ET IL SOMNO.

XXXVIII. [F *iii recto*]

POLIPHILLO QUIVI FINISSE LA SUA HYPNEROTOMACHIA, DOLENTISE DEL SOMNO CHE NON FUE PIÙ LONGO. ET CHE IL SOLE FUE INVIDIOSO FACENDO GIORNO.

XXXV. [E *v recto*]

POLIPHILO OPOWIADA DALEJ, JAK DUCH DO NIEGO POWRÓCIŁ I MU SIĘ UKAZAŁ, PRZEMAWIAJĄC RADOŚNIE. RZEKŁ, ŻE STANĄŁ PRZED BOSKĄ WENUS, SPOKOJNĄ I ŁASKAWĄ I ŻE TERAZ, GDY UDZIELIŁA MU ŁASKI, POWRACA SZCZĘŚLIWIE, BY WRÓCIĆ MU ŻYCIE.

XXXVI. [F *recto*]

POLIPHILO OPOWIADA, ŻE LEDWIE DUCH ZAMILKŁ, ZNALAZŁ SIĘ, ŻYWY, W RAMIONACH POLII. POPROSIŁ NASTĘPNIE KAPŁANKĘ, BY ZWIĄZAŁA ICH WIECZNĄ, WZAJEMNĄ MIŁOŚCIĄ, I ZAKOŃCZYŁ SWĄ MOWĘ. TAKŻE POLIA KOŃCZY SWĄ OPOWIEŚĆ, MÓWIĄC NIMFOM, JAK UMIŁOWAŁA POLIPHILA, A POLIPHILO JĄ.

XXXVII. [F *verso*]

POLIPHILO OPOWIADA, ŻE POLIA KOŃCZĄC OPOWIEŚĆ, UKOŃCZYŁA ZARAZEM I WIENIEC Z KWIATÓW, KTÓRY, CAŁUJĄC GO SŁODKO, WŁOŻYŁA MU NA GŁOWĘ. NIMFY, KTÓRE PRZEZ DŁUGI CZAS SŁUCHAŁY MIŁOSNEJ HISTORII, POPROSIŁY O ZWOLNIENIE I POWRÓCIŁY DO SWYCH UCIECH. POLIA I POLIPHILO ZOSTALI SAMI, BY Z SOBĄ MÓWIĆ O MIŁOŚCI. GDY POLIA OBEJMOWAŁA GO MOCNO, ZNIKŁA, A WRAZ Z NIĄ SEN.

XXXVIII. [F *iii recto*]

POLIPHILO ZAKOŃCZYŁ TU SWOJĄ WALKĘ O MIŁOŚĆ WE ŚNIE, BOLEJĄC, ŻE SEN NIE TRWAŁ DŁUGO. I ŻE Z NADEJŚCIEM DNIA ZADROSNE O NIEGO BĘDZIE SŁOŃCE.

[HP 1 verso]

Leonardus Crassus Veronensis Guido Illustrissimo Duci  
Urbini Salutem Plurimam Dicit.

CUM semper Dux invictissime ob singulares virtutes et famam tui nominis te colui et observavi, tum maxime ex quo frater meus tuis auspiciis in Bibienae obsidione militavit, quicquid enim tunc per te in eum collatum fuit, id autem multum fuisse saepe memorat benignitatem et humanitatem in se tuam referens, id totum ad Crassos omnes pertinere arbitrati sumus, et quod unus tulit, id omnes tibi acceptum ferimus, nec iam ei concedimus, ut magis tuus sit, quam nos omnes sumus. Sed fratres mei occasionem expectant causa tua non modo sua omnia, sed vitam etiam exponendi. Ego autem, qui pro virili mea, quonam pacto me tibi aperiam saepe cogito, cogitaboque, donec perfecero, nunc in voti mei spem venio aliquam. Nam, cum sciam tecum non fortunae bonis plus agi posse, quam aquis (ut fertur) cum mari, solasque apud te literas et virtutes posse, literis aditum ad te tanquam vadum tentavi. Venit nuper in manus meas novum quoddam et admirandum Poliphili opus (id enim nomen libro inditum est) quod ne in tenebris diutius lateret, sed mortalibus mature prodesset, sumptibus meis imprimendum et publicandum curavi. Verum ne liber iste parente orbatus veluti pupillus sine tutela, aut patrocinio aliquo esse videretur te patronum praesentem delegimus, in cuius nomen audaculus prodiret, quo, ut ego amoris nunc et observantiae in te meae ministro et nuncio, sic tu ad studia, et multiplicem doctrinam tuam socio saepe utereris. Tanta est enim in eo non modo scientia, sed copia, ut cum hunc videris, non magis omnes veterum libros, quam naturae ipsius occultas res vidisse videaris. Res una in eo miranda est, quod cum no-



[HP 1 verso]<sup>1</sup>

Leonardo Crasso z Werony śle wyrazy oddania Najjaśniejszemu Guidobaldo, księciu Urbino.

NIEZWYCIEŻONY Książę, zawsze uwielbiałem Cię i szanowałem z powodu Twych szczególnych cnót i wielkości Twego imienia, a zwłaszcza od czasu, gdy brat mój walczył pod Twym rozkazem przy oblężeniu Bibbieny<sup>2</sup>. W rzeczy samej, wszystko, czym go wówczas hojnie obdarowałaś, a było tego wiele, często wspomina, przywołując w pamięci Twą dobroć dla niego i życzliwość. Sądzimy, że wszyscy Crassi za to, co jeden z nas otrzymał, winniśmy ci wdzięczność i nie możemy także przyzwolić, by jeden z nas był Tobie bardziej oddany niż inni. Bracia moi czekają na sposobność, by za Twym przyzwoleniem ofiarować Ci nie tylko wszelkie swe dobra, lecz także i żywot. Co do mnie, jeśli chodzi o sprawy, które mnie dotyczą, często myślałem, w jaki sposób je Tobie wyjawić, i będę myślał tak długo, aż temu podołam, choć teraz mogę mieć nadzieję, że me pragnienie się spełni. W istocie wiem, że nie mogę powiększyć dóbr Twej fortuny, tak jak nie można – jak się powiada – dodać wody do morza, i wiem, że dla Ciebie znaczenie ma jedynie cnota i literatura, spróbuję przez literacką twórczość do Ciebie się zbliżyć. Niedawno, w ręce me wpadło to niezwykle i godne podziwu dzieło Poliphila (takie jest w rzeczy samej imię nadane księdze), zatem, aby już dłużej nie pozostawało w ukryciu, lecz przyniosło w końcu ludziom pożytek, powziąłem staranie, by na swój koszt je wydrukować. Po prawdzie, aby ta pozbawiona ojca księga nie zdała się sierotą bez opieki i bez żadnej pomocy, wybieramy Cię teraz jako protektora, aby mogło odważnie ukazać się w twym imieniu. Tak jak i teraz korzystam z niego ja, chcąc Ci okazać miłość i przesłać wyra-

strati lingua loquatur, non minus ad eum cognoscendum opus sit graeca et romana, quam tusca et vernacula. Cogitavit enim vir sapientissimus, si ita loqueretur, unam esse viam, et rationem, qua nullus, quin aliquid disceret veniam negligentiae suae praetendere posset, sed tamen ita se temperavit, ut nisi, qui doctissimus foret in doctrinae suae sacrarium penetrare non posset, qui vero non doctus accederet non desperaret tamen. Illud accedit, quod si quae res natura sua difficiles essent, amoenitate quadam tamquam reserato omnis generis florum viridario oratione suavi declarantur, et proferuntur figurisque et imaginibus oculis subiectae patent et referuntur. Non hic res sunt vulgo expositae et triviis decantandae, sed quae ex philosophiae penu depromptae, et musarum fontibus haustae quadam dicendi novitate perpolitae ingeniorum omnium gratiam mereantur. Suscipias igitur princeps humanissime Poliphilum nostrum, qua doctos fronte soles, et ita suscipias, ut cum animi grati munusculum sit, tui Leonardi Crassi admonitus libentius legas quod si (ut spero) feceris, et hic nullius censuram formidabit cum tuam subiverit, et frequentius ab aliis legetur, qui a te lectus putabitur, et ego ex parte aliqua assecutum me, quod optaveram sperabo. Vale et Crassos mecum tuos tuis annumera.

zy szacunku, tak i Ty będziesz często do niego sięgał w swych studiach i w kształtowaniu swej wiedzy. W rzeczy samej doktryna zawarta w dziele nie tylko jest wielka, lecz tak bogata, że gdy je przeczytasz, zda ci się, że znasz wszystkie starożytne księgi, a także prawdziwe tajemnice natury. Jedna rzecz nade wszystko jest godna podziwu: nawet jeśli przemawia ono naszym językiem, to aby je zrozumieć, konieczny jest grecki i łacina, a także język tokański i język rodzimy. W istocie myślę, że gdyby ów mąż wielkiej wiedzy nie mówił w taki sposób, istniałaby tylko jedna droga i jeden sposób rozumienia i nikt, kto chciałby się czegoś dowiedzieć, nie mógłby ich przebyć, ze względu na swą niewiedzę. Jednakowoż ukazał to w taki sposób, by nie tylko uczony mógł czerpać ze świątyni jego wiedzy, lecz i nieuczony, który nie będzie przez to rozpaczał, że nie ma do niej dostępu. Wynika z tego, że nawet sprawy ze swej natury trudne, są wyłożone i objaśnione przyjemną mową i z pewnym wdziękiem – niczym w ogrodzie obsadzonym wszelkim rodzajem kwiatów. Nie są to sprawy, które można głosić wśród ludzi zwyczajnych i pośród pospólstwa: dobyto ich z sanktuarium Filozofii i zaczerpnięto ze źródeł Muz, w języku nowym i wybornym, a zasługują na uznanie wszystkich wybitnych ludzi. Podejmij zatem, wielmożny książę, naszego Poliphila, z uprzejmością, którą chowasz dla uczonych i przyjmij, bacząc, że choć jest to zbyt mały dar wdzięcznego ducha, czytać go możesz z przyjemnością przez pamięć na Twego Leonarda Crasso. Jeśli tak uczynisz, a mam na to nadzieję – nie będzie musiał się on obawiać niczyjej cenzury, poddawszy się Twojej, i przeczyta go wielu innych, którzy będą wiedzieli, że i Ty już go czytałeś. Będę zatem mógł mieć nadzieję, po części przynajmniej, że osiągnąłem to, czego pragnąłem. Żegnaj i wspomnij, prócz mnie, oddanych Ci Crassich.

[*HP 4 verso*]

Andreas Maro Brixianus.

Cuius opus dic Musa? Meum est, octoque sororum.

Vestrum? cur datus est Poliphilo titulus?

Plus etiam a nobis meruit communis alumnus.

Sed rogo quis vero est nomine Poliphilus?

Nolumus agnosci. Cur? certum est ante videre

An divina etiam livor edat rabidus.

Si parcet, quid erit? noscetur. Sin minus? haud vos

Dignamur vero nomine Poliphili.

O quam de cunctis foelix mortalibus una es

Polia, quae vivis mortua, sed melius.

Te dum Poliphilus somno iacet obrutus alto,

Pervigilare facit docta per ora virum.

[HP 4 verso]

Andreas Maro Brixianus<sup>3</sup>.

Powiedz mi, Muzo, czyje jest to dzieło? – Jest moje i moich ośmiu sióstr. – Wasze? A więc dlaczego dano mu imię Poliphilo?

– Z pewnością, zasłużył na nie od nas jako nasz uczeń.

– Ale, przepraszam, jakie jest prawdziwe imię Poliphila?

– Nie chcemy, by było znane. – Dlaczego? – To niezbita wola, by najpierw ujrzeć, czy wściekła zazdrość nie pożre także i spraw boskich.

– Jeśli się tego oszczędzi, co się stanie? – Zobaczysz się.

– A jeśli nie? W żadnym razie nie uznamy was godnych prawdziwego imienia Poliphila.

[a ii *recto*]

POLIPHILLO INCOMINCIA LA SUA HYPNEROTOMACHIA AD DESCRIVERE ET L'HORA, ET IL TEMPO QUANDO GLI APPARVE IN SOMNO DI RITROVARSI IN UNA QUIETA ET SILENTE PIAGIA, DI CULTO DISERTA. D'INDI POSCIA DISAVEDUTO, CON GRANDE TIMORE INTRÒ IN UNA INVIA ET OPACA SILVA.

## HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI.

### AURORAE DESCRIPTIO.

PHOEBO IN QUEL'HORA manando, che la fronte di Matuta Leucothea candidava, fora già dalle Oceane unde, le volubile rote sospese non dimonstrava, ma sedulo cum gli sui volucris caballi, Pyroo primo, et Eoo alquanto apparendo, ad dipingere le lycophe quadrighe della figliola di vermigliante rose, velocissimo insequentila, non dimorava. Et corruscante già sopra le cerulee et inquiete undule, le sue irradiante come crispulavano. Dal quale adventicio in quel puncto occidua davase la non cornuta Cynthia, solicitando gli dui caballi del vehiculo suo cum il Mulo, lo uno candido et l'altro fusco, trahenti ad l'ultimo Horizonta discriminante gli Hemisperii pervenuta, et dalla praevia stella a ricentare el dì, fugata cedeva. In quel tempo quando che gli Rhiphaei monti erano placidi, né cum tanta rigidecia più l'algente et frigorifico Euro cum el laterale flando quassabondo el mandava gli teneri ramuli, et ad inquietare gli mobili scirpi et pontuti iunci et debili Cypiri et ad vexare gli plichevoli vimini, et agitare gli lenti salici, et proclinare la fragile abiete sotto gli corni di Tauro lascivianti. Quanta nel hyberno tempo spirare solea. Similmente el iactabondo Orione cessando di persequire lachrymoso, l'ornato humero Taurino delle sete sore.

In quella medesima hora che gli colorati fiori dal veniente figliolo di Hyperione, el calore ancora non temeano nocevole.

[a ii *recto*]

POLIPHILLO ROZPOCZYNA SWĄ WALKĘ O MIŁOŚĆ WE ŚNIE I OPISUJE GODZINĘ I CZAS, GDY ZDAŁO MU SIĘ, ŻE WE ŚNIE ZNALAZŁ SIĘ NA SPOKOJNEJ NIZINIE, CICHEJ I OPUSTOSZAŁEJ. PO CZYM, NIEBACZNIE, Z WIELKĄ OBAWĄ WSZEDŁ DO NIEPRZEBYTEGO I CIEMNEGO LASU.

## WALKA POLIPHILA O MIŁOŚĆ WE ŚNIE.

### OPIS ŚWITU.

BYŁA GODZINA, w której poza falami oceanu bieleje już czoło Matuty Leukotei i wschodzi Febus, choć jeszcze nie wirują koła powietrznego wozu. Gdy tylko ze swymi skrzydlatymi końmi wyłania się najpierw Pyroeis, a potem Eeos, Febus bez zwłoki śpiesznie za nią podąża, bardzo szybko, purpurowymi różami malując białą kwadrygę córki: jej włosy, falując w promiennej poświacie załamują się w lazurowym niepokoju morza. Gdy przybywa do tego miejsca, zachodzi Cynthia bez rogów i zachęca Muła oraz białego i czarnego konia, by pociągnęły wóz: cofa się, gdy dochodzi na kraj horyzontu, który rozdziela półkule, wygnany przez gwiazdę, która poprzedza odnowę dnia<sup>4</sup>.

W tym czasie, gdy łagodne są Góry Ryfejskie, lodowaty, mroźny Euros i jego towarzysz nie wieją już ze zwykłą surowością, ani już wiatru nie posyłają, by trząśł delikatnymi gałązkami, jak zwykł robić zimą, kiedy gnębi giętkie sitowie, kłujące trzciny i słabe cyprysy, gdy męczy gibkie łoziny lub potrząsa cierpliwymi wierzbami i przygina kruchy świerk, całkiem radośnie pod rogami Byka. Podobnie zuchwały Orion może już jedynie we łzach podążać za Siedmioma Siostrami, które zdoła Byka<sup>5</sup>.

W tejże godzinie, gdy różnobarwne kwiaty nie lękają się jeszcze wrogiego żaru wschodzącego syna Hyperiona, a ziele-

Ma delle fresche lachryme de Aurora irrorati et fluidi erano et gli virenti prati. Et Halcyone sopra le aequate onde della tranquilla Malacia et flustro mare, ad gli sabuleti litori appariano di nidulare. Dunque alhora che la dolente Hero [a ii verso] ad gli derosi littori el doloroso et ingrato decessio del natante Leandro caldamente sospirava. Io Poliphilo sopra el lectulo mio iacendo, opportuno amico del corpo lasso, niuno nella conscia camera familiare essendo, se non la mia chara lucubratrice Agrypnia, la quale poscia che meco hebbe facto vario colloquio consolanteme, palese havendoli facta la causa et l'origine degli mei profondi sospiri, pietosamente suadevami al temperamento de tale perturbatione. Et avidutase de l'ora che io già dovesse dormire, dimandò licentia. Diqué negli alti cogitamenti d'amore solo relictò, la longa et taediosa nocte insomne consumando, per la mia sterile fortuna et adversatrix et iniqua stella tutto sconsolato, et sospirioso, per importuno et non prospero amore illachrymando, di puncto in puncto ricogitava, che cosa è inaequale amore. Et come aptamente amare si pole, chi non ama, et cum quale protectione da inusitati et crebri congressi assediata, et circumvenuta da hostile pugna, la fluctuante anima possi tanto inerme resistere, essendo praecipue intestina la seditiosa pugna, et assiduamente irretita di solliciti, instabili et novi pensieri. De cusì facto et tale misero stato, havendome per longo tracto amaramente doluto, et già fessi gli vaghi spiriti de pensare inutilmente, et pabulato d'uno fallace et fincto piacere ma dritamente et sencia fallo d'uno non mortale, ma più praesto divo obiecto di Polia, la cui veneranda Idea in me profundamente impressa, et più intimamente insculpta occupatrice vive. Et già le tremule et micante stelle incohavano de impallidire el suo splendore, che tacendo la lingua, quel nemico desiderato, dal quale procede questo tanto et indesinente



niejące łąki stają się miękkie, zroszone świeżymi łzami Aurory i nad łagodnymi morskimi falami odprężonymi w łagodnej dobroci pojawiają się zimorodki, by zakładać gniazda wśród piaszczystych brzegów, a zatem, właśnie w tej godzinie, w której bolesna Hero [a ii verso] wzdycha żarliwie, oplakując przed skalnym wybrzeżem nieszczęsną i niewdzięczną śmierć Leandra, co płynąc zginął, ja – Poliphilo leżałem na mym łożu, dobrym przyjacielu zmęczonego ciała<sup>6</sup>.

W zacisznej komnacie domu nie było nikogo, tylko moja droga, czujna Bezsenność, która – gdy w długiej rozmowie wyjawilem jej przyczynę mych głębokich westchnień – pocieszała mnie różnymi opowieściami i litościwie objaśniała, jak ukoić taki niepokój. Po czym, spostrzegłszy, że była godzina snu, poprosiła o uwolnienie. Kiedy zostałem sam wśród wzniosłych myśli o miłości, spędziłem długą noc, bezsenłą i nużącą: niepokieszony, oplakując mój pusty los, podłą i przeciwną fortunę<sup>7</sup>. Płacząc nad dręczącą i nieurodzajną miłością, punkt po punkcie roztrząsałem, czym jest nieodwzajemniona miłość, jak można stosownie kochać tego, kto nie kocha, w jaki sposób dusza, tak bezbronna i niepewna w wewnętrznym, gwałtownym rozdarciu, może bronić się przed obłądzeniem, przed niebywałym i stałym atakiem, przed nieprzerwaną walką, która ją otacza i przed ciągłym usidlaniem natrętnych, niespokojnych myśli.

Długo i gorzko bolałem nad tym nędznym stanem, aż błędzące duchy znużyły się tak bezużytecznym rozmyślaniami i zrodziły rozkosz zwodniczą i próżną, lecz niewątpliwą, nadludzkiego, lub raczej boskiego objawienia się Polii. Jej godny czci obraz żyje we mnie wszechwładnie, tak głęboko odbity i wyryty we wnętrzu, że gdy drżące, połyskujące gwiazdy zaczęły tracić swój blask, nieme, rozdarte serce, obciążone winą za tak wielką i bezustanną walkę niecierpliwie łaknęło uprag-

certame, impatiente sollicitando el core sauciato, et per proficuo et efficace remedio el chiamava indefesso. Il quale altro non era che innovatione del mio tormento, sencia intercalatione, crudele. Cogitabondo et la qualitate degli miselli amatori, per quale conditione per piacere ad altri dolcemente morire optano, et piacendo ad sé malamente vivere. Et el frameo disio pascere, et non altramente, de laboriose et sospirabile imaginatione. Dunque quale homo, che dapò le diurne fatiche lasso, cusì né più né meno, sedato apena el doloroso pianto exteriore alquanto, et inclaustrato el corso delle irrorante lachryme le guance d'amoroso languore lacunate, desiderava hogimai la naturale et opportuna quiete. Hora li madidi ochii uno pocho tra le rubente palpebre rachiusi, sencia dimorare tra vita acerba, et suave morte. Fue invasa et quella parte occupata et da uno dolce somno oppressa, la quale cum la mente et cum gli amanti et pervigili spiriti non sta unita né partecipe ad sì alte operatione. O Iupiter altitonante, foelice o mirabile? o terrifica, dirò io questa inusitata visione, che in me non sa trova atomo che non tremi et ardi excogitandola.

[a iii *recto*] Ad me parve de essere in una spatiosa planitie, la quale tutta virente, et di multiplici fiori variamente dipincta, molto adornata se repraesentava. Et cum benigne aure ivi era uno certo silentio. Né ancora alle promptissime orecchie de audire, strepito né alcuna formata voce perveniva. Ma cum gratiosi radii del Sole passava el temperato tempo.

Nel quale loco io cum timida admiratione discolo, da me ad me diceva. Quivi alcuna humanitate al desideroso intuito non già apparisce, né ancora silvatica, né silvicola, né silvia, né domestica fera. Né casa rurestra alcuna, né alcuno tugurio campestro, né pastorali tecti, né Magar né Magalia se vide. Né similmente ad gli herbidi lochi non videva Opilione alcuno, né

nionego wroga i wzywało go bezustannie, jak leku potężnego i uzdrawiającego. Lecz było to tylko odnową mej okrutnej, ustawicznej męki.

Rozmyślałem nad stanem biednych kochanków i o przyczynach, dla których wybierają słodką śmierć, by zadowolić innych, a zadowalając samych siebie, żyją niegodnie i okrutnie, pragnąc jedynie bolesnych i dręczących wizji.

Zatem, jak człowiek zmęczony codziennymi trudami, który uspokaja w końcu bolesny wybuch płaczu, ścisnąwszy w duszy niepohamowany potok łez, co żłobi policzki miłosną niemocą, tak, ni mniej ni więcej, pragnąłem jedynie naturalnego, przyjaznego spokoju<sup>8</sup>. I nie zwlekając, przymknąłem zroszone powieki, by nie trwać już między okrutnym życiem i słodką śmiercią. Wówczas me zmysły, które oddzieliły się i nie brały udziału w tak wzniosłym działaniu, przeciwnie niż ciągle czujny umysł i miłosne duchy, pogrążyły się zupełne i poddały, zwyciężone przez słodki sen<sup>9</sup>.

O Jowiszu gromowładny, jak mógłbym opowiedzieć o tej niesłychanej wizji, sam nie wiem, czy szczęśliwej, cudownej, czy raczej strasznej – bo każda moja cząstką drży i gorzej na jej wspomnienie<sup>10</sup>?

[a iii recto] Zdało mi się, że znalazłem się na rozległej, rozkosznej równinie, całej w zieleni i różnobarwnie malowanej najróżniejszymi kwiatami. W prawie doskonałej ciszy oddychały łagodne wiatry: do uszu mych nie docierały ani hałas, ani żaden głos. A wraz z uroczymi promieniami Słońca przepływał błogo czas.

W takim to miejscu błędząc onieśmielony i zadziwiony, mówiłem sobie: „Tu ciekawym mym oczom nie objawi się żywa dusza, ani zwierz dziki czy oswojony z lasu nie wyjdzie, nie pojawią się wiejskie chaty, ani żadna rudera, ani pasterskie

Epolo, né Busequa, né Equisio, né vago grege et armento, cum le sue bifore Syringe rurale, né cum le sue cortice Tibie sonanti. Ma freto per la quieta plagia, et per la benignitate del loco, et quasi facto securo procedendo, riguardava quindi et indi, le tenere fronde immote riposare, niuna altra opera cernendo. Et cusì dirrimpecto d'una folta silva ridrizai el mio ignorato viaggio. Nella quale alquanto intrato non mi avidi che io cusì incauto lassasse (non so per qual modo) el proprio calle. Diqué al suspeso core di subito invase uno repente timore, per le pallide membre diffudentise, cum sollicitato battimento, le gene del suo colore exangue divenute. Conciosia cosa che ad gli ochii mei quivi non si concedeva vestigio alcuno di videre, né diverticulo. Ma nella dumosa silva appariano si non densi virgulti, pongence vepretto, el Silvano Fraxino ingrato alle vipere, Ulmi ruvidi, alle foecunde vite grati, corticosi Subderi apto additamento muliebre, duri Cerri, forti roburi, et glandulose Querce et Ilice, et di rami abundante, che al roscido solo non permettevano, gli radii del gratioso Sole integramente pervenire. Ma come da camurato culmo di densante fronde coperto, non penetrava l'alma luce. Et in questo modo me ritrovai nella fresca umbra, humido aire, et fusco Nemorale.

[a iv verso] Per la quale cosa, principiai poscia ragionevolmente suspicare et credere pervenuto nella vastissima Hercynia silva. Et quivi altro non essere che latibuli de nocente fere, et cavernicole de noxii animali et de seviente belve. Et perciò cum maximo terriculo dubitava, di essere sencia alcuna difesa, et sencia averdeme dilaniato da setoso et dentato Apro, quale Charidemo, overo da furente, et famato Uro, overo da sibillante serpe et da fremendi lupi incursanti miseramente dimembrabondo lurcare vedesse le carne mie. Diciò dubitando ispagurito, ivi proposi (damnata qualunque pigredine) più non

strzechy, budowle czy grody”. Na pastwiskach nie było widać owczarzy, ani koźlarzy czy ornych bruzd, ani wieśniaków z fletnikami Pana i dźwięcznymi piszczałkami z kory, nie było widać błędzących stad ani trzód. Spokojny i ufny, wśród ciszy równiny i błogości miejsca podążałem dalej, tu i tam przyglądając się nieruchomemu spokojowi delikatnego listowia, nie widząc dzieł ludzkich. I tak skierowałem swą drogę ku nieznanemu, w stronę gęstego lasu, który stał przede mną.

Wszedłem w głąb i nie spostrzegłem, że niebacznie, i nie wiem w jaki sposób, zostawiłem ścieżkę i szlak. Stąd, z nagłego lęku zadrżało me serce i strach ogarnął blade me członki i policzki, które przez niespokojne bicie serca przybrały podobny, bezkrwisty kolor.

Oczom mym nie ukazywał się najmniejszy ślad dróżki, którą można było podążyć, a w ciernistym lesie pojawiały się tylko gęste i uschłe krzaki, kłujące krzewy, zdziczałe jesiony znienawidzone przez żmije, chropawe wiązy przyjazne żyznym pędom, drzewa korkowe, których kora jest wyszukaną kobiecą ozdobą, twarde dęby burgundzkie, mocne dęby bezszypułkowe, dęby pełne żołędzi i dęby wiecznie zielone z gęstwiną gałęzi, która nie pozwalała wdzięcznym promieniom słońca dotknąć zroszonej ziemi, a blade światło nie mógł przebić wysokiego, łukowatego sklepienia gęstych gałęzi kryjącego ją listowia<sup>11</sup>.

[a iv verso] I tak znalazłem się w zimnym cieniu, w powietrzu wilgotnym od ciemnych leśnych zarośli. Wówczas – rozumowo – zacząłem sądzić i przypuszczać, że dotarłem do rozległego Lasu Hercyńskiego<sup>12</sup> i że nie znajdę tu niczego innego jak legowiska groźnych zwierząt, jam agresywnych bestii i dzikiego zwierza. I już w wielkim strachu wyobrażałem sobie, że z nagła i bezbronny, jak stałem, jestem rozrywany przez uzębionego i nastroszonego dzika jak Charidemo<sup>13</sup>, czy

dimorare, et de trovare exito et evadere gli occorrenti pericoli, et de sollicitare gli già sospesi et disordinati passi, spesse fiate negli radiconi da terra scoperti cespitando, de qui, et de lì pervagabondo errante, hora ad lato dextro et mo al sinistro, tal hora retrogrado et tal fiata antigrado, inscio et ove non sapendo meare, pervenuto in Salto et dumeto et senticoso loco tutto granfiato dalle frasche, et da spinosi prunuli, et dal intractabile fructo la faccia offensa. Et per gli mucronati cardeti, et altri spini lacerata la toga et ritinuta impediva pigritando la tentata fuga. Oltra questo non vedendo delle amaestrevole pedate indicio alcuno, né tritulo di semita, non mediocrementemente diffiso et dubbioso, più sollicitamente accelerava. Sì che per gli celeri passi, sì per el meridionale aesto quale per el moto corporale facto calido, [a v *recto*] tutto de sudore humefacto el freddo pecto bagnai. Non sapendo hoggi mai che me fare, solamente ad terribili pensieri ligata et intenta tegniva la mente mia. Et cusì alla fine, alle mie sospirante voce Sola Echo della voce aemula novissima offerivase risponsiva. Disperdando gli risonanti sospiri, cum il cicicare dell'amante rauco della roscida Aurora, et cum gli striduli Grylli. Finalmente in questo scabroso et invio bosco. Solamente della Pietosa Ariadne cretea desiderava el soccorso. Quando che essa per occidere el fratello monstro conscia, el maestrevole et ductrice filo ad lo inganevole Theseo porgette, per fora uscire del discolo labyrintho. Et io el simigliante per uscire della obscura Silva.

przez rozwścieczonego i zgłodniałego tura lub też przez pełzającego węża, i już widziałem, jak moje ciało pożerają wyjące wilki, które okrążyły mnie, by mnie rozszarpać, biednego.

Niepewny i wystraszony, przegnawszy wszelkie lenistwo<sup>14</sup>, zdecydowałem, że natychmiast znajdę wyjście, by uciec przed niebezpieczeństwami, które mi groziły. Przyspieszyłem kroku niepewnie i nierówno, potykając się często o wielkie korzenie, które wystawały z ziemi. Błądziłem tu i tam bez celu, raz na prawo, raz na lewo, nie pojmując i nie wiedząc dokąd iść, płacząc się wśród ciernistych zarośli urwiska, cały podrapany przez kłujące śliwy, z twarzą poranioną przez wrogą roślinność. Przeszkadzała mi nawet toga, która rozdarta i porwana przez kłujące osty i inne kolce spowalniała każdą próbę ucieczki<sup>15</sup>. Nie było żadnego znaku i śladu, który mógłby mnie poprowadzić, ani utartej ścieżki.

Coraz bardziej pozbawiony odwagi i niepewny, z coraz większą troską spieszyłem się tak bardzo, że przez szybki marsz, przez południowy żar i przez gorąco spowodowane ruchem ciała [a *recto*] całą pierś miałem zlaną zimnym potem. Nie wiedząc już, co czynić, uparczywie kierowałem umysł tylko ku strasznym myślom. I tak, w końcu jedynie Echo, które naśladuje każdy dźwięk, ciągle na nowo odpowiadało na moje westchnienia, rozpraszając ich pogłos wśród szczebiotu schryplego kochanka rosą okrytej Aurory i wśród cykania świerszczy<sup>16</sup>. W końcu, w owym skłębionym i ciemnym lesie, pragnąłem tylko pomocy litościwej kreteńskiej Ariadny, która, by zabić potwornego brata, dała niewiernemu Tezeuszowi cudowną nić, aby mógł wyjść z krętego labiryntu: potrzebowałem jej także i ja, aby wydostać się z ciemnego lasu.

[a vi *verso*]

POLIPHILLO QUIVI NARRA, CHE GLI PARVE ANCORA DI DORMIRE, ET ALTRONDE IN SOMNO RITROVARSE IN UNA CONVALLE, LA QUALE NEL FINE ERA SERATA DE UNA MIRABILE CLAUSURA CUM UNA PORTENTOSA PYRAMIDE, DE ADMIRATIONE DIGNA, ET UNO EXCELSO OBELISCO DE SOPRA. LA QUALE CUM DILIGENTIA ET PIACERE SUBTILMENTE LA CONSIDEROE.

LA SPAventevole silva, et constipato Nemore evaso, et gli primi altri lochi per el dolce somno che se havea per le fesse et prosternate membre diffuso relict, me ritrovai di novo in uno più delectabile sito assai più che el praecedente. El quale non era de monti horridi, et crepidinose rupe intorniato, né falcato di strumosi iugi. Ma compositamente de grate montagniole di non tropo altecia. Silvose di giovani quercioli; di roburi, fraxini et Carpini, et di frondosi Esculi, et Ilice, et di teneri Coryli, et di Alni, et di Tilie, et di Opio, et de infructuosi Oleastri, dispositi secondo l'aspetto de gli arboriferi Colli. Et giù al piano erano grate silvule di altri [a vii *recto*] silvatici arboscelli, et di floride Geniste, et di multiplice herbe verdissime, quivi vidi il Cythiso, la Carice, la commune Cerinthe. La muscariata Panachia el fiorito ranunculo, et cervicello, o vero Elaphio, et la seratulla, et di varie assai nobile, et de molti altri proficui simplici, et ignote herbe et fiori per gli prati dispensate. Tutta questa laeta regione de viridura copiosamente adornata se offeriva. Poscia poco più ultra del mediano suo, io ritrovai uno sabuleto, o vero glareosa plagia, ma in alcuno loco dispersamente, cum alcuni cespugli de herbatura. Quivi al gli ochii mei uno iocundissimo Palmeto se appraesentò, cum le foglie di cultrato mucrone ad tanta utilitate ad gli Aegyptii, del suo dolcissimo fructo foecunde et abundante. Tra le quale racemose palme, et piccole alcune, et molte mediocre, et l'altre drite erano et excelse, electo Signo de victoria per el resistere suo ad l'urgente pondo. Ancora



[a vi verso]

POLIPHILLO OPOWIADA TU, ŻE ZDAŁO MU SIĘ, ŻE CIĄGLE ŚNI, I ŻE WE ŚNIE ZNALAZŁ SIĘ W DOLINIE Z JEDNEJ STRONY ZAMKNIĘTEJ CUDOWNĄ PRZESZKODĄ: PIRAMIDĄ NIEZWYKŁĄ I GODNĄ PODZIWU Z WYSOKIM OBELISKIEM W GÓRZE. Z PRZYJEMNOŚCIĄ I PILNOŚCIĄ CAŁOŚĆ WNIKLIWIE POZNAŁ.

UCIEKŁszy z przerażającego lasu i z gęstych leśnych zarośli, pozostawiwszy przebyte tereny, znalazłem się w końcu, z członkami obolałymi i osłabionymi od słodkiego snu, w miejscu przyjemniejszym niż poprzednie. Nie otaczały go okropne góry i urwiste skały, nie było pocięte ostrymi piargami, lecz otaczały je harmonijnie niezbyt wysokie pagórki pokryte młodymi dąbkami, bezszypułkowymi dębami, jesionami, grabami, liściastymi dębami i dębami wiecznie zielonymi, słodkimi drzewami orzechowymi, olszynami, lipami, klonami, dzikimi oliwkami – wszystko dopasowane do kształtu leśnych pagórków. W dole doliny urocze zagajniki pełne dzikich [a vii recto] drzewek, kwitnących żarnowców i najróżniejszych zielonych traw. Zobaczyłem tu rozrzucone po łące szczodrzenie, turzycę, pospolity ościół, pióropusze mchu, kwitnący jaskier, *elaphium*, sierpnik i inne najszlachetniejsze różności, zdrowotne zioła lekarskie, nieznane rośliny i kwiaty. Nieco bardziej w głąb części środkowej znalazłem plażę piaszczystą i pełną żwiru, którą tu i tam z rzadka porastały ziołowe krzewy. Ukazała mi się tu słodka niewielka palma z ostrymi liśćmi na kształt noża, bardzo użyteczna u Egipcjan, gdyż jest urodzajna i daje przesłodkie owoce. Wśród takich palm, ciężkich od daktyli, były i małe, wiele było średnich, a były też inne – proste i bardzo wysokie: to szlachetny znak zwycięstwa, gdyż dźwigają wielkie ciężary. Nie znalazłem tu też mieszkańców, ani zwierząt, lecz kiedy błędząc samotnie wśród przepięknych palm, rozproszonych i rzadkich, myślałem, że palmy dolin Judei nie są być może od

et in questo loco non trovai incola, né altro animale alcuno. Ma peregrinando solitario tra le non densate, ma intervallate palme spectatissime, cogitando delle Rachelaide, Phaselide, et Libyade, non essere forse a queste comparabile. Ecco che uno affamato et [a vii verso] carnivoro lupo alla parte dextra, cum la bucca piena mi apparve.

Per l'aspecto del quale, gli capigli mei immediate se aricirono, et diciò volendo cridare non hebbi voce. Il quale desubito fugite. Et io in me allhora alquanto ritornato, levando gli ochii inverso quella parte, ove gli nemorosi colli appariano coniu-garsi. Io vedo in longo recesso una incredibile altecia in figura de una torre, overo de altissima specula, appresso et una grande fabrica ancora imperfectamente apparendo, pur opera et structura antiquaria. Ove verso questo aedificamento mirava li gratiosi monticuli della convalle sempre più levarse. Gli quali cum el praelibato aedificio coniuncti vedea. El quale era tra uno et l'altro monte conclusura, et faceva uno valliclusio. La quale cosa de intuito accortamente existimando dignissima, ad quella sencia indugio el già solicitato viaggio avido ridriciai. Et quanto più che a quella poscia approximandome andava, tanto più scopriva opera ingente et magnifica, et di mirarla multiplicantise el disio. Imperoché non più apparea sublime specula, ma per aventura uno excelso Obelisco, sopra una vasta congerie di petre fundato.

L'altitudine della quale, incomparabilmente excedeva la summitate degli collateranei monti, quantunche fusse stato el celebre monte arbitrava Olympo, Caucaso, et Cylleno. Ad questo deserto loco pure avidamente venuto, circumfuso de piacere inexcogitato, de mirare liberamente tanta insolentia di arte aedificatoria, et immensa structura, et stupenda eminentia me quietamente affermai. Mirando et considerando tuto el solido

nich piękniejsze, oto po prawej stronie pojawił się [a vii verso] wilk żarłoczny i krwiożerczy, z pełną paszczą. Gdy go ujrzałem, od razu stanęły mi włosy na głowie: chciałem krzyczeć, lecz zabrakło mi głosu. Wilk zniknął w jednej chwili.

Nabrałem otuchy i podniosłem oczy ku miejscu, gdzie zdawały się łączyć leśne pagórki. I zobaczyłem w głębokiej szczelinie niezwyklej wysokości kształt w formie wieży, lub raczej wielkiej budowli, która nie całkiem jeszcze jawiła mi się w całości, a wyglądała jak dzieło starożytnej konstrukcji. Tam, gdzie stała owa budowla, widziałem uroczę zbocza doliny, które wznosiły się coraz wyżej w taki sposób, że zdawały się jednoczyć z ową budowlą, którą właśnie ujrzałem, tworząc jakby zaciśnięte gardło. Szybko wyczułem, że jest to obiekt o najwyższym znaczeniu i nie zwlekając, w tę stronę skierowałem swe kroki. Im bardziej się zbliżałem do owej struktury, tym większą odsłaniała potęgę i wspaniałość i tym bardziej pragnąłem ją podziwiać, także i przez to, że nie zdawała mi się już wysoką wieżą, lecz raczej niebosiężnym Obeliskiem, osadzonym na wielkim, kamiennym masywie.

Wysokość jej przekraczała nieporównanie wierzchołki pobliskich gór, i każdy ze słynnych szczytów, o jakim bym nie pomyślał – jak Olimp, Kaukaz i Kyllene. Gdy dotarłem w końcu, w wielkim podnieceniu, do owego opustoszałego miejsca, mieszaną niebywałą rozkoszą swobodnego podziwiania architektonicznej sztuki i onieśmiałającej, zdumiewającej potęgi zadziwiającej konstrukcji, stanąłem w bezruchu, zachwycając się i studiując z wielką uwagą bryłę i pełną objętość budowli z białego, paryjskiego marmuru, zniszczoną i wpółzburzoną. Kamienie, sześciennie i czworokątne, postawione bez cementowej zaprawy, były ułożone w sposób równomierny i wygładzone, i wyśmienicie obramione czerwoną gliną na brzegach,

et la crassitudine de questa fragmentata et semiruta structura de candido marmo de Paro. Coaptati sencia glutino de cemento gli quadrati, et quadranguli, et aequalmente positi et locati, tanto expoliti, et tanto exquisitamente rubricati gli sui lymbi, quanto fare unque si potrebbe. In tanto che tra l'uno et l'altro lyngo, overo tra le commissure una subtilecia quantunque aculeata, del intromesso reluctata unquantulo penetrare potuto non harebbe. Quivi dunque tanta nobile columnatione io trovai de ogni figuratione, liniamento, et materia, quanta mai alcuno el potesse suspicare, parte dirupte, parte ad la sua locatione, et parte riservate illaese, cum gli Epistyli et cum capitelli, eximii de excogitato et de aspera celatura. Coronice, Zophori, overo Phrygii, Trabi arcuati. Di statue ingente fracture, truncate molti degli aerati et exacti membri. Scaphe, et Conche, et vasi, et de petra Numidica, et de Porphyrite, et de vario marmoro et ornamento. Grandi lotorii. Aqueducti, et quasi infiniti altri fragmenti, de sculptura nobili, de cognito quali integri fusseron, totalmente privi, et quasi redacti al primo rudimento. Alla terra indi et quindi collapsi et disiecti. [a viii *recto*] Sopra et tra le quale confragose ruine germinati erano molti silvatici virgulti, et praecipue de Anagyro non quassabondo, cum le teche fasselacie, et uno et l'altro Lentisco, et la Ungula ursi et Cynocephalo, et la Spatula fetida et el ruvido Smylace, et la Centaurea, et molte altre tra ruinenti germinabonde. Et ad gli fresi muri molti Aizoi, et la pendula Cymbalaria, et senticeti de pongiente vepre. Tra gli quali serpivano alcune lacertace, et ancora sopra gli arbuscati muri reptavano, spesse fiate in quelli deserti et silenti lochi nel primo moto ad me, che tutto stava suspenso, non pocho horrore inducendo. Magni in molte parte frusti de plane retondatione, et de Ophites et de Porphyrite, et Coralitico colore, et di assai altri grati coloramenti. Fragmenta-

jak tylko można było to zrobić najlepiej, tak że między jednym a drugim skrajem, czy też w miejscach utwierdzenia, nie mogłaby wcisnąć się w szparę rzecz najmniejsza, nawet ostro zakończona<sup>17</sup>.

Znalazłem tu zatem i kolumnadę, tak szlachetnego pomysłu, i tak piękną w swej linii i materii, jak tylko można było oczekiwać. Po części była zniszczona, po części cała i na swoim miejscu, z architrawami o kapitelach niezwykłego pomysłu i surowo wycięta. Gzymsy, zoophorasy czy fryzy, archiwolty, ogromne trzony posągów, członki z brązu połamane i doskonale zachowane. Nisze, morskie muszle i wazy z numidyjskiego marmuru<sup>18</sup>, z porfiru, wielobarwnych marmurów przeróżnie zdobionych: ogromne wazy, akwedukty i inne w końcu ruiny o doskonałej fakturze, choć na pierwszy rzut oka zdawały się całe, były bardzo zniszczone, jakby sprowadzone do pierwszego szkicu, upadłe na ziemię, porozrzucane tu i tam. [a viii *recto*] Pośród tych nieprzebytych ruin i ponad nimi kiełkowały dzikie rośliny: zwłaszcza bób kamienny ze strąkami w kształcie fasoli, oba rodzaje pistacji, niedźwiedzi czosnek, cynocefal, xyris, ciernista kolcorośl i wiele innych, wrosnięte w rudery. W pęknięciach murów było mnóstwo rojników, wisząca cymbalaria, jeżynowe zarośla. Pełzały tam duże jaszczurki, gęsto wijące się na drzewiastych murach: w takich cichych i samotnych miejscach, przy najmniejszym ruchu budziły we mnie – a cały byłem spięty – wielkie przerażenie. Wszędzie wielkie, gładkie, zaokrąglone słupy z ophitu, porfiru i koralu w różnych kolorach, a także uroczym malowidła; fragmenty rozmaicie opowiedzianych historii, w rzeźbie pełnej i w płaskorzeźbie, w reliefie płaskim i wypukłym, a ich wspaniałość wskazuje i oskarża, bo sztuka ta, bez wątpienia, w naszych czasach straciła doskonałość.

tione di vario historiato di panglypho, et hemiglypho, di expedita, et semiscalptura. Indicando la sua excellentia, che sencia fallire ad gli tempi nostri, et accusando, che de tale arte egli è sopita la sua perfectione, dunque approximato al mediano fronte della magna et praeclara opera, io vidi uno integro portale miro et conspicuo, et ad tutto lo aedificio proportionato.

La quale fabrica vidi continua tra uno et l'altro degli monti delumbati pendicei intersita, che poteva arbitrariamente coniecturare essere la sua dimensione di passi vinti, et stadii sei. Lo allamento de' quali monti aequato era perpendicularmente dalla cima giù fina all'area. Per la quale cosa io sopra di me steti cogitabondo, cum quali ferrei instrumenti, et cum quanto trito di mane di homini, et numerositate, tale et tanto artificio violentemente conducto cusì fusse sencia fide laborioso, et de grande contritione de tempo. Quivi dunque cum l'uno et l'altro monte questa admiranda structura, cum conscia haesione se coniungeva. Per la quale coniunctione come sopra dicto è la valle era munita de conclusione, che niuno valeva d'indi uscire, overo indrieto ritornare, o intrare per questa patula porta. Hora sopra de questa tanto ingente opera di fabricatura, che de altitudine aequalmente dalle supreme corone al pedamento et Areobate coniecturare facilmente se poteva essere uno quinto de stadio, era fundata una adamantineamente fastigiata et portentosissima Pyramide, diqué ragionevolmente iudicai, che non sencia inaestimabile impensa, tempo, et maxima multitudine de mortali, se havesse unque potuto excogitare et ridriciare tale incredibile artificio. Onde si io el suo eccesso, oltre el credere, inopinabile cosa meritamente de essa essere el specular arbitrava, la quale imperoché mirando non mediocrementemente la potentia visiva affatichava, et gli altri spirituali sensi attenuando, quanto più affare? Per tanto a ciò che in alcuna

Zbliżyłem się do środkowej fasady świetnej i wspaniałej konstrukcji i ujrzałem nietknięty, cudowny, godny podziwu portal w doskonałej proporcji względem całej budowli. Budynek ciągnął się nieprzerwanie między dwoma stokami pociętych gór<sup>19</sup>: mogłem od razu ocenić jego długość na sześć stadiów i dwadzieścia podwójnych kroków. Góry tworzyły skrzydło, schodząc pod takim samym kątem od szczytu w dół, aż do poziomu. Nie mogłem powstrzymać się, by nie zadać sobie pytania i zastanowić się, jakich żelaznych narzędzi, jakiej pracy rąk ludzkich i jak wielu ludzi było potrzeba, by z tak wielką pasją zbudować tak wyjątkowe dzieło, wymagające potężnych wysiłków i ogromnej ilości czasu. Ta zdumiewająca konstrukcja, w myśl precyzyjnego planu, łączyła obie góry: dzięki takiemu połączeniu, jak wyżej wspomniano, dolina była na pół zamknięta, a przez to nikt nie mógł z niej wyjść, ani powrócić, ani do niej wejść, jak tylko przez wielką bramę. Teraz, na tym olbrzymim, architektonicznym dziele, którego wysokość, od górnych, najwyższych gzymsów do podstawy cokoła można spokojnie szacować na jedną piątą stadium, postawiono zdumiewającą piramidę, ostrą jak diament: łatwo sobie wyobrazić, że nigdy nie byłoby można zaprojektować, ani wznieść takiego cuda bez nieskończonych wydatków, czasu i nigdy nie widzianej mnogości ludzi. Przez to, cóż na to poradzę, zauważyłem, że patrzeć na strzelistą iglicę piramidy było trudno ponad wszelką miarę, gdyż podziwiając ją, wzrok niemało się męczył, a inne percepcyjne zmysły się mieszały. Jednakże, aby zachować coś z tego, co dostrzegł mój umysł, teraz krótko to opiszę w ten sposób.

[a viii verso] W tej wielkiej budowli, każda fasada czworokątnej podstawy, ustawiona pod stopniami tej zadziwiającej piramidy i umieszczona nad wspomnianą budowlą, mierzy-

parte, quanto ad me se praestará el capto del mio intellecto, per questo modo ad hora io brevemente el descrivo. [a viii verso] Ciascuna faccia dilla quadratura della meta, sotto all'initio della gradatione de questa admiranda Pyramide, sopralocata al praefato aedificamento, in extensione longitudinale, era stadii sei. Multiplicati per quatro in ambito, la dicta nel pedamento aequilatero occupava comprehendendo, quatro et vinti stadii. In altitudine daposcia da qualunque angulo levando le linee, cum mensura, quanto la ima linea è del plintho, tutte quatro al summo mediano insieme conveniente concurrendo la figura Pyramydale perfecta costituivano. Il perpendicolo mediano sopra el centro degli dyagonii del Plyntho incruciati, delle sei partitione una meno constava delle ascendente linee.

La quale immensa et terribile Pyramide cum miranda et exquisita Symmetria gradatamente Adamantale salendo, continuava dece, et quatro cento et mille gradi, overo scalini decrustati. Dempti gradi dece opportuni ad terminare el gracilamento. Nel loco di quali era apposito et suffecto uno stupendo Cubo solido et fermo, et della crassitudine monstuoso, offerentise sencia credito di subvectura in quella summitate deputato. De quella medesima petra Paria, che erano le gradatione. El dicto quadrato fue per basa et substentaculo supposto dell'obelisco, che se hae da dire. Questo ingentissimo saxo, che tale non fue chermadio levato da Titide, havea uno prolapso in ambito, de sei parte, due in descenso, et una nella cacuminata planicie, ristava nel supremo plano lato per diametro passi quatro. Nella coaequatura del quale, eminevano quatro pedi de Harpyia de metallo cum gli pilaci et branchie ungiute fusile, nella maxima petra verso gli anguli, sopra le linee dyagonie, infixi et fermamente implumbati. De crassitudine proportionata, et de altecia di dui passi. Le quale insieme bellissime innodantise, ambiendo



ła sześć stadiów długości, co pomnożone przez cztery, czyli przez liczbę boków owej podstawy, dawało miarę obwodu, który w ten sposób liczył stadiów dwadzieścia cztery. Na wysokości zaś, prowadząc z każdego naroża linię miary równej tyle samo co podstawa cokołu, cztery te linie, spotykając się w wierzchołku, gdzie wszystkie się zbiegają, tworzyły doskonały kształt piramidy: prostopadła, umieszczona w centralnym punkcie, w którym zbiegają się przekątne cokołu, mierzyła pięć szóstych boku. Olbrzymia i straszliwa piramida, wznosząc się stopniowo z cudowną, wyborną i czystą symetrią, miała tysiąc czterysta i dziesięć stopni, mocno rozdzielonych, gdyż dziesięć schodków odjęto, by nadać piramidzie stosowną lekkość. W ich miejsce natomiast utworzono i postawiono zadziwiający sześciąt, solidny blok monstrualnej wielkości, z tego samego paryjskiego marmuru co stopnie: nie do wiary, że taki wybrano, chcąc wciągnąć go na tę wysokość. Rzeczony czworościan stanowił podstawę i podporę pod obelisk, o którym jeszcze będzie mowa. Ogromny ten kamień, dużo większy od tego, który podniósł Tydeus<sup>20</sup>, był ścięty wzdłuż górnego brzegu obwodu, który liczył sześć podwójnych kroków z każdej strony, pod kątem o nachyleniu dwóch podwójnych kroków i brakowało jednego do płaszczyzny szczytowej – w ten sposób, na tejże górnej płaszczyźnie, bok równy był czterem podwójnym krokom. Na płaskiej płycie spoczywały cztery stopy Harpii, z metalu, z pierzastymi łapami i drapieżnymi szponami, zamocowane i stabilnie przytwierdzone do naroży wielkiego sześciąt, po przekątnych. Były proporcjonalnej wielkości, wysokie na dwa podwójne kroki i wijąc się, pięknie razem oplatały dolny cokol wielkiego obelisku, złączone w cudownych girlandach liści, owoców i kwiatów stosownych rozmiarów. Wyżej leżał właśnie obelisk, mocno postawiony, a dwa boki jego podstawy mierzy-

ligavano lo infimo Socco di uno grande Obelisco. Conflati in mirabile folgiature, et fructi, et fiori di conveniente granditate. Sopra gli quali premeva lo Obelisco firmissime supraposito. La latitudine del quale de passi bini, et sette, tanto in altecia, artificiosamente acuentise, de petra Pyropecila Thebaicha. Nelle facie del quale erano Hieroglyphi aegyptici egregiamente insculpti, lisso, et quale speculo illustramente terso.

Nel supremo fastigio dil quale, summa cum diligentia et arte supraposito resideva una stabilita basa di auricalco. Inella quale ancora era una versatile machina, overo uno petaso, in uno stabile perone, overo pollo superinfixa. El quale retinia una imagine de Nympha elegante opera della recitata materia. Da convertire in stupore chi acuratissimo, et cum obstinato intuito la considerava. Cum tale et cusì fata proportionone, che la se concedeva alla communata statura nel aire perfectamente giù di vedere. [b *recto*] Et più oltra la magnitudine di essa statua era mirabile cosa considerare, cum quanta temeritate, in tanta celsitudine subvecta, immo nel aire cusì facta opera fusse reportata, cum el vestito volitante, parte delle polpose sure manifestantise discoperte. Et due alle aperte al suo interscapilio erano appacte, acto monstrante de volato. La cui bellissima facia et propitio aspectu verso le ale converso. Haveva poscia et sopra el comoso fronte le trece libere volante, et la parte della Calva coppa, overo Cranea nudata et quasi depilata. Le quale come protense erano verso al volare. Nella dextera mano ad lo obietto del suo guardare, de omni bene stipata teniva una artificiosa copia, alla terra inversa. Et l'altra mano poscia sopra dil suo nudato pecto stricta et inserata teniva. Questa statua dunque ad qualunque aura flante, facile gyravasi. Cum tale fremito dil trito dilla vacua machina metallina, che tale nunquam dal romano aerario se udite. Et ove il figmento posava cum pedi sopra

ły dwa podwójne kroki, wysokość zaś siedem razy tyle: w miarę jak się wznosił, był coraz ostrzejszy, wedle reguł sztuki. Był z czerwonego granitu z Teb, gładkiego, czysto przejrzystego jak zwierciadło: wzdłuż lica były egipskie hieroglify znakomicie wycięte.

Na szczytowej ścianie z największą pilnością i kunsztem umieszczono mocną podstawę ze stopowej miedzi, do której przytwierdzono kolcem lub trzpieniem, obracający się mechanizm czy też kopułkę, która podtrzymywała figurę nimfy, dzieło wytworne, także z miedzi. Błądł ten, kto z nieustrudzoną i ścisłą uwagą jej się przyglądał, a miała takie proporcje, że kiedy spoglądało się na nią z dołu, zdawała się naturalnej wielkości. [b *recto*] Poza wielkością rzeźby ze zdumieniem można było podziwiać śmiałość, z jaką podobne dzieło zostało wciągnięte i umieszczone na takiej wysokości, jakby zawieszone w powietrzu. Miała zwiewne szaty i jędrne łydki po części odkryte, u stóp przyczepione dwa rozpostarte skrzydła, jakby leciała, i właśnie ku nim kierowała swe przepiękne, zniewalające oblicze. Z tyłu, nad okolonym czołem miała, jakby rozwiane w czasie lotu, rozpuszczone na wietrze włosy, kark zaś nieosłonięty, gdyż tylnia część rzeźby była naga i gładka. W prawej ręce, zwróconej w kierunku przeciwnym niż spojrzenie, trzymała róg obfitości pięknie wypracowany, wypełniony wszelkim dobrem i odwrócony ku ziemi, drugą rękę zaś, zamkniętą i zaciśniętą, trzymała na nagiej piersi. Statua ta z łatwością się obracała z najłżejszym podmuchem wiatru, skrzypiąc z powodu tarcia pustej, metalowej maszyny, o jakiej nigdy nie słyszano, nawet w rzymskim skarbcu<sup>21</sup>. Tam, gdzie figura stawiała stopę, na cokole, skrzypienie było tak ostre, że podobnego dźwięku nie miał nawet dzwonek wspaniałych term Hadriana, ani te z pięciu piramid, co stały na kwadratowej podstawie<sup>22</sup>.

la subiecta arula fricantise, che cusì facto tinnito non risonava il Tintinabulo alle magnifiche Therme di Hadriano. Né quello dille cinque Pyramide sopra il quadrato stante. Il quale altissimo Obelisco minima fede ancora ad me non si lassa havere, che un altro conformitate monstrasse, né similitudine. Non già il Vaticanio. Non il Alexandrino. Non gli Babylonici. Teniva in sé tanta cumulatione di miraveglia, che io di stupore insensato stava alla sua consideratione. Et ultra molto più la immensitate dill'opera, et lo eccesso dilla subtigliecia dil opulente et acutissimo ingiegno, et dilla magna cura, et exquisita diligentia dil Architecto. Cum quale temerario dunque invento di arte? Cum quale virtute et humane forcie, et ordine, et incredibile impensa, cum coelestae aemulatione tanto nell'aire tale pondo suggesto riportare? Cum quale Ergate, et cum quale orbiculate Troclee, et cum quale Capre, o Polispasio, et altre tractorie Machine, et tramate Armature? Faci silentio quivi omni altra incredibile et maxima structura.

Ritorniamo dunque alla vastissima Pyramide, sotto la quale [b ii *recto*] uno ingente et solido Plintho, overo latastro, overo quadrato supposito iacea, di quatordecì passi la sua altitudine, et nella extensione, overo longitudine stadii sei. Il quale faceva il pedamento del infimo grado dilla molosa Pyramide. Et questo solertemente arbitrava, che d'altronde non fusse quivi conducto. Ma dil medesimo monte exscalpto, da humane fatiche ad quella figura et Schema, et in tanta mole redacto nel proprio loco. Il residuo degli gradi, di frusti era compositamente facto.

Il quale immenso quadrato cum le collaterale montagne dil convalle, non se adheriva. Ma intercapedo et separato era dal uno et l'altro lato dece passi, dalla dextera parte, al mio andare, del praefato Plintho, nel mediano del quale temeramente el vi-pereo capo della spaventevole Medusa, era perfectamente coe-

Zupełnie nie wierzę, by jakiś inny obelisk mógł mieć kształt podobny i zbliżony do tego, tak imponującego: z pewnością ani watykański, ani aleksandryjski, ani babiloński. Wzbudzał taki podziw, że patrząc na niego, byłem z zachwyty jakby ogłuszony, zwłaszcza z powodu ogromu dzieła, niespotykanej precyzji, płodnego i przenikliwego umysłu architekta, jak i wielkiej dbałości i wyrafinowanego wykonania. Jakąż zuchwałą sztuką i pomysłem, jaką zdolnością i ludzkimi siłami, jakim zamysłem i niewiarygodnym kosztem, można było w powietrzu wznieść, prawie współzawodnicząc z bogami, tak niewiarygodną, strzelistą masę? Jakimi kołowrotami, jakimi podnoszącymi blokami, krążkami, dźwigami czy kołami, lub innymi napędowymi maszynami i skomplikowanym zbrojeniem?

Niech zamilknie, w tym porównaniu, każda inna niewiarygodna i wielka struktura.

Powróćmy teraz do ogromnej piramidy, pod którą [b ii *recto*] była imponująca, solidna podstawa, szeroka i na planie kwadratu, wysoka na czternaście podwójnych kroków i długa na sześć stadiów, która stanowiła postument dla najniższego stopnia masywnej piramidy. Od razu zdałem sobie sprawę, że kamień nie został przywieziony z żadnego innego miejsca, lecz został wydobyty i wydłubany z tej góry, i w tymże miejscu ludzką pracą nadano mu taki rozmiar, taki kształt i kontur. Reszta schodów składała się z pojedynczych bloków. Ogromna kwadratowa podstawa nie przylegała do zboczy doliny, lecz była od nich oddzielona z jednej i z drugiej strony przestrzenią dziesięciu podwójnych kroków.

Idąc ku prawej stronie, ujrzałem, że na środku samej podstawy śmiało wyrzeźbiono doskonałą, zmijową głowę przerażającej Meduzy, która wrzeszczała z szaleńczym wyrazem; miała oczy straszliwe, zapadnięte i bezrzesne, czoło zmarszczone,

lato, in demonstratione furiale vociferante et ringibondo. Cum gli ochii terrificchi, incavernati sotta gli suppressi cili, et cum la fronte rugata, et la bocca hianta patora. La quale excavata cum uno recto calle cum el summo involtato fina al centro penetrando, overo fin alla mediana linea perpendicolare centricale del supremo Catillo della ostentifera Pyramide, faceva amplissimo ingresso et adito. Alla quale apertura de bocca, per gli sui involuti capigli se ascendeva, cum inexcogitabile subtilitate dello intellecto, et arte, et impenso cogitato dell'artifice espressi. Cum sì facta regula et reductione, che alla patente bocca gli gradi scansili aptamente facevano. Et in loco dele trece capreolate cum vivace et ingente spire mirava stupente gli viperi et intortigliati serpi. Et d'intorno la monstifera testa, cum promptissimi vertigini confusamente invilupantise. Diqué el volto et gli squammei serpi rixanti, erano sì diffinitamente de lavatura mentiti, che non poco horrore et spavento m'incusseron. Negli ochii di quali commodissimamente inclaustrati furono lucentissimi lapilli, in tanto che si io certificato non era, marmoro essere la materia, auso io non sarei stato sì facilmente approximarme.

El sopranarrato calle interscalpto nel fermo saxo, conducea, ove erano le scale, cum flexuoso meato, nel centro per amfracti coclei per la quale scandevasi all'altissima cima di essa Pyramide, in la superficie del quadrato Catillo. Sopra el quale, era fundato lo eminente Obelisco. Oltra de tutta questa praeclara et stupenda opera certamente questo excellentissimo iudicai. Che le praefate coclide, per tutto fusseron chiaramente illuminate. Imperoché lo ingegnioso et acutissimo architecto alcuni Clepsiphoti meati, cum grande et exquisitissima investigatione dello intellecto, havea solertemente facto. Gli quali nell'aspetto del vagare del Sole, ad tre parte dritamente corrispondevano.

usta żarłocznie rozwarte. Wyżłobiono tam korytarz ze sklepieniem, który prowadził do środka, to znaczy do miejsca, gdzie łączył się ze środkową trójkątą, co biegnie prostopadle z najwyższego wierzchołka do środka podstawy cudownej piramidy, i otwierający szerokie przejście, które pozwalało tam wejść. Do tego otworu dochodziło się przez skłębione włosy, wypracowane przez twórcę z niewyobrażalnym i subtelnym pomysłem, ze sztuką i płomienną fantazją: taki był cel ich ukształtowania, że służyły stosownie jako schody do rozwartych ust. W miejscu skręconych włosów podziwiałem ze zdumieniem żmije i węże splątane w wielkich spiralach, które, jakby były żywe, kłębiły się wokół monstrualnej głowy w oszałamiającym bezładzie. Oblicze oraz pokryte łuskami splecione węże stworzono z takim rzeźbiarskim mistrzostwem, że budziły we mnie niemały strach i przerażenie: w ich oczy wprawiono błyszczące klejnoty i gdybym nie był pewny, że są z marmuru, nigdy bym nie odważył się tak bardzo przybliżyć.

Korytarz, wydrążony w twardym piaskowcu, prowadził do spiralnych schodów, przez które krętym przejściem i przez wijące się zakręty, po kwadratowej płaszczyźnie szło się do środka konstrukcji i do najwyższego szczytu piramidy, gdzie był ustawiony olbrzymi obelisk. Podziwiałem wspaniałość i najwyższą doskonałość tej nadzwyczajnej budowli, a także to, że spiralne schody były bardzo dobrze oświetlone. Faktycznie, bardzo rozumny i inteligentny architekt zręcznie tam zamieścił, genialnym i celnym pomysłem, otwory wpuszczające światło zgodnie z biegiem słońca, które odpowiadały dokładnie części niskiej, środkowej oraz wysokiej. Niższa część była [b ii verso] oświetlana grą refleksów przez świetliki położone wyżej, a wyższa przez świetliki niższe<sup>23</sup>, które w wystarczający sposób rozjaśniały także i części położone naprzeciw. Dokładne, matematyczne obli-

All'infima. Media. Et supera. La infernate per gli [b ii verso] superiori illuminarii. La supernate per gli catabassi era lucidata. Cum alcune reflexione per gli oppositi, sufficientemente elucidificavano. Tanta fue la calculata regula della exquisita dispositione dell'artificioso mathematico in le tre facie, Orientale, Meridionale, et Occidentale, che da omni hora del dì, la sinuosa scala era lucida et chiara. Gli quali spiracoli in diversi locamenti, della grandissima Pyramide Symmetriatamente erano diffiniti, et dispersamente distributi.

Alla parte della antedicta apertione de bucca deveni per un'altra solida et directa scala saliendo, che al pedamento Areo del aedificio, verso la parte dextera collaterale al monte delumbato era intro excavata nel proprio saxo, ove era lo intervallo delli dieci passi. Per la quale certamente più curioso forse che licito non era, io montai. Ove essendo pervenuto alla itione per la bucca alla scala, per innumeri gradi, overo scalini, non sencia grave fatica et vertigine del capo, sopra tanta inopinabile celsitudine circungyrando finalmente salito. Gli ochii mei acconciamente al piano non pativano riguardare. In tanto che omni cosa infera ad me apparea imperfecta. Et per questo dal medio piano, partirme non audeva. Et quivi in ambito del circolare et supremo exito, overo fine della tortuosa scala et apertura, molti stipiti fusatili de metallo erano in circuito politamente dispositi et infixi, la interlocatione digli quali da centro ad centro, overo interstipio dividendo pede uno, de altecia hemipasso. Cincti de sopra cum una coronetta undulata sopra ambiente della dicta materia fusili, gli quali circundavano et saepivano el labro della apertura, et hiato dell'exitio superiore della dicta scala, esclusa quella parte, per la quale se usciva in la superficie, bene diciò arbitrando. A ciò, che niuno meno cauto, nella apertione del sinuoso speco, praecipitasse. Conciosia cosa, che la immoderata



czenia architekta – według reguły rozłożenia światła dla trzech fasad: wschodniej, południowej oraz zachodniej – sprawiły, że o każdej godzinie dnia spiralne schody były oświetlone i jasne. Otwory były bowiem dobrze i symetrycznie rozmieszczone w różnych punktach ogromnej piramidy.

Doszedłem do otworu w ustach, wchodząc przez inne schody, solidne i proste, które wykuto w żywym kamieniu po prawej stronie podstawy budowli równolegle do wycięcia góry, tam gdzie była przestrzeń szeroka na dziesięć podwójnych kroków. Wszedłem tam, z oczywistej ciekawości, może większej niż to dozwolone. I tak dotarłem do przejścia, które przez usta prowadziło do schodów i zacząłem się wspinać po nieprzeliczonych stopniach, z wielkim trudem i wśród zawrotów głowy z powodu niezmiernej wysokości ich biegu. Nie mogłem normalnie spoglądać na niższy poziom, gdyż każda rzecz w dole zdawała mi się nieostra: dlatego też nie miałem odwagi, by opuścić środkowe piętro, do którego dotarłem. Tu, na kolistej krawędzi wyjścia, gdzie wreszcie kończyły się kręte schody, były liczne futryny wytopione w metalu, wytwornie rozłożone i umocowane w koło i rozmieszczone w taki sposób, że przestrzeń, która je dzieliła, pomiędzy ich środkami, była równa jednej stopie, a wysokość – połowie kroku. Wyżej, oplatała je dookoła i obrzeżała delikatna, falująca rama z tego samego materiału. Poręcz ta otaczała obwód otworu górnego ujścia schodów z wyłączeniem tej części, przez którą wychodziło się na zewnątrz, aby nikt nieostrożny nie przepadł w głębi krętej czeluści. W ten sposób, dobrze wszystko rozważywszy, uwzględniono zawrotną wysokość, która budziła uczucie braku równowagi. Przy podstawie obelisku, na dolnej powierzchni przytwierdzono płytę z brązu, z antycznym napisem po łacinie, po grecku i po arabsku, który był poświęcony najwyż-

altecia, vacillamento inducea. Sotto poscia della prona piana del Obelisco, una tabella aenea era implumbata resupina, cum antiqua scriptura de notule nostrate, de Graece et Arabe, per le quale pienamente io compresi, al summo Sole quello dedicato. Et de tutta la maxima structura ancora la commensuratione integramente annotato et descripto. Et el nome dell'architecto sopra lo Obelisco in graeco annotato.

ΑΙΧΑΣ Ο ΛΙΒΥΚΟΣ ΛΙΘΟΔΟΜΟΣ.  
ΩΡΘΟΣΕΝ ΜΕ.  
LICHAS LIBYCUS ARCHITECTUS  
ME EREXIT.

Ritorniamo al praesente alla Meta, ovvero Tessella subiecta alla Pyramide, nel fronte dilla quale, io mirai una elegante, et magnifica sculptura di una crudele Gigantomachia, invida solum di vitale aura, de miranda coelatura eccellentemente insculpta. Cum sui movimenti, [b iii *recto*] et cum tanta promptitudine degli proceri corpi, quanto mai si potrebbe narrare. Lo imitato aemulo della natura, tanto propriamente expresso, che gli ochii insieme, cum li pedi affaticando, violentavano, mo ad una parte, mo ad l'altra avidamente scorrendo. Niente meno apparia negli vividi Caballi. Alcuni prosternati, alcuni cespitando corruenti. Molti vulnerati et percossi, indicavano la gratiosa vita eflare. Et malamente gli calcei sopra gli caduchi corpi firmantise, furibondi et effreni. Et gli Giganti proiecte le armature l'uno cum l'altro strictamente amplexabondi. Tali cum gli pedi retinuti nella subsolea trasportati. Altri sotto gli corpi sui erano soppressamente calcati. Et chi cum li caballi saucii praecipitavano. Alcuni ad terra prostrati cum la parma resupini protegentise pugnavano. Molti cum Parazonii cincti et cum

szemu Słońcu, co zrozumiałem jasno. Były tam także zapisane i w pełni objaśnione wymiary ogromnej konstrukcji, a nad obeliskiem, zapisano po grecku, imię architekta:

ΛΙΧΑΣ Ο ΛΙΒΥΚΟΣ ΛΙΘΟΔΟΜΟΣ.  
ΩΡΘΟΣΕΝ ΜΕ.  
LICHAS, LIBIJSKI ARCHITEKT  
MNIE ZBUDOWAŁ.

Powróćmy teraz do wielkiej budowli, to znaczy do olbrzymiej płyty, na której stała piramida. Na froncie ujrzałem wytworną i wspaniałą rzeźbę okrutnej Gigantomachii, której brakowało jedynie żywego tchu, wypracowaną z nadzwyczajnym rzeźbiarskim mistrzostwem, w takim ruchu [b iii *recto*] wielkich ciał i z taką energią, że trudno to opowiedzieć. Dzieło było tak naturalne i uformowane z taką dokładnością, że mój wzrok sprzeciwiał się krokom i spowalniał je chciwie, aby przebiec wszystko, każdą z jej części. Niemniej żywe zdawały się ogniaste konie: niektóre zgłębione, inne skonane biegiem, poranione i przeszyte strzałami, wydające ostatnie tchnienie, a także oszalałe i rozhukane, co kopytami bezlitośnie miażdżyły nieruchome ciała poległych. Giganci, porzuciwszy oręż, gwałtownie zwarci w zapasach: jedni ciągnący za nogi zaczepione w strzemionach, inni miażdżeni ciężarem ciał; jedni spadali z rannych koni, inni leżąc na ziemi, walczyli na wznak, osłaniając się tarczą; wielu z nich miało parazonium oraz miecze, byli zbrojni w perskie szpady i różne zadające śmierć narzędzia. Większość była pieszo i walczyła bezładnie na oszczepy i tarcze; niektórzy w zbrojach i w hełmach ze znakami zatkniętymi na czubku, inni pomstując, konali nadzy, a inni jeszcze – w zbrojach zdobionych różnymi, szlachetnymi wojennymi odznakami. Po-

balctei ensati, et cum spathe antiquarie persice et multiplici instrumenti de mortale figuramento. La più parte pediti, cum teli et clypei confusamente pugnanti. Tali loricati, et galeati, cum variati apici insigniti, et altri nudi cum vivace core insultare indicando, intenti alla morte. Parte toracati, di varii et nobilissimi ornamenti militari decorati. Molti cum effigiato formidabile di exclamare. Alcuni di simulachro obstinato et furiale. Quanti erano per morire, cum filamento aemulario dilla natura, lo effecto exprimente, et altri defuncti, cum invise et multiplice machine bellice et loetale. Manifestavano gli robusti membri, et gli tuberati muscoli, davano ad gli ochii de videre l'officio degli ossi, et le cavature, ove gli duri nervi trahevano. El quale conflictu et duello tanto spaventoso et horribile apparia, che diresti esso cruento et armipotente Marte ad essere per duello cum Porphyrione et Alcioneo, et la fuga, che heberon dal rudito asinino videre nella memoria soccorse. Queste tutte imagine oltra la naturale proceritate et statura excedevano, et di cataglypho la scalptura di illustrissimo marmoro collustrabile et il piano intervacuò di nigerrima petra introducto a venustate et gratia della albente petra, et a sublevamento dilla statuaria operatura, perfectamente extavano. Quivi dunque erano infiniti proceri corpi, ultimi conati, intenti acti, habiti toracali, et varia morte, cum ancipite victoria. Heu me gli spiriti fessi, et lo intellecto per tanta assidua varietate confuso, et gli sensi disordinati, non aptamente patiscono, non solum il tutto narrare, ma parte cum integritate di così depolita lithoglyphia exprimere non valeno.

Et dove poscia naque tanta iactantia, et tanta ardente libidine di choacervare coagmentando petre ad tanto congesto, cumulo, et fastigio. Et cum quale Veha? cum quali Geruli? et Sar-raco? cum quali Rutuli violentato fusse tanta, et tale vastitate di saxi? Et sopra quale fultura commessi et confederati? Et sopra

śródo zabitych byli i tacy, co krzycząc, budzili strach, i tacy, co szaleńczo się bronili, i tacy, co w agonii przez doskonałe naśladowanie natury zdawali się martwi, i inni już nieżywi naprawdę, pośród machin wojennych, nienawistnych i śmiertelnych. Członki pełne życia i krągłe mięsy były bardzo wyraźne tak, że można było dostrzec kości i wgłębienia napiętych nerwów. Walka i pojedynki zdawały się tak przerażające i straszne, że mógłbyś rzec, że obecny był tam krwawy, niezwyciężony Mars w starciu z Porfyrionem i Alkyoneusem i przypomniałbyś sobie o ich ucieczce przed rykiem przybyłych na pomoc osłów. Wszystkie te postaci były nadnaturalnej wielkości i doskonałe; rzeźby wychylały się z jaśniejszego, świeższego marmuru z czarnego kamiennego tła, dobrane tak, by podkreślić wdzięk jasnego marmuru i lepiej pokazać sztukę rzeźbiarską. Tu zatem nieskończona liczba przepięknych ciał, ostatnich gestów, gwałtownych czynów, zbroi i różnych obrazów śmierci i niepewności zwycięstwa. O biada, znużone duchy, szalone rozумы, pomieszane zmysły w nieskończonej różności – nic nie zdoła o tym opowiedzieć dokładnie, nie można nawet po części opisać tej, tak wspaniale ukształtowanej płaskorzeźby.

Gdzież się zrodziła taka gorliwość, tak szalona obsesja, aby zgromadzić i połączyć kamienie w podobnej ilości w tak monumentalną masę? Jakimi narzędziami, podnośnikami, wozami, jakimi środkami transportu opanowano taką ilość kamieni? I jak zamówiono i uporządkowano? I na jakich fundamentach kamiennych postawiono? Obelisk tak niezmiernie wysokości, piramidę takiej wielkości, że nawet Dinokrates nie ośmielił się przedstawić [b iii verso] Aleksandrowi Wielkiemu tak zuchwałego modelu góry Atos? W sumie, imponująca ta konstrukcja przerastająca bez wątpienia bezmiar egipski, przewyższa cudowne labirynty. Niech zamilknie Lemnos, ucichną

quale aggere di cementati rudimenti? Et di tanta immensitate dil altissimo Obelisco, et dilla immensa Pyramide? Che giamai Dinocrates al Magno Alexandro più iactabondo non proponi el [b iii verso] modulo del suo altissimo concepto del monte Atho. Imperò che questa amplissima structura sencia fallo excede la insolentia Aegyptica. Supera gli meravegliosi labyrinthi. Lemo quiesca. Theatri sa mutiscano, non si aequa el dignificato Mausoleo. Perché questo certamente non fue inteso da colui, che gli septe miracoli, overo spectacoli del mondo scripse. Né unque in alcuno saeculo, né viso, né excogitato tale, silendo etiam el sepulchro mirabile di Nino.

A l'ultimo discretamente considerava, quale opposita et obstinata resistentia di fornici sotto mai potesseno sostenere, né supportare, et quale Hexagone, et tetragone Pile et quale naitate di columnamento potria fermamente supposito, tanta gravitudine et intolerabile ponderatione tolerare? Per la quale discursione ragionevolmente iudicai, overo che tutto solido et massiccio ristato del monte fusse subdito, overo l'una compacta congerie de glutinato cemento et glarea et di rude petratura. Per cusì facta animadversione io explorai per l'ampia porta. Et vidi che nel intimo era densa obscuritate et concavitate. La quale porta insieme cum el mirando, et superbo aedificamento (cose digne di aeterno monumento) cusì nel sequente como era egregiamente disposita, sarae alquantulo descripta.

teatry, nie równa się z nią świetne Mauzoleum, choć pozostała nieznana temu, kto opisał siedem cudów świata, nie wyobrażając sobie, ani nie ujrawszy w ciągu wieków nic podobnego; w porównaniu z nią milknie nawet cudowny grobowiec Nina<sup>24</sup>.

Szczególnie zapytywałem się o skrajną wytrzymałość sklepień, o to, jakie sześcioboczne i czworokątne słupy, jakie kolumnady, solidnie na fundamentach oparte, mogły przenieść ciężar tak wielki i ogromną siłę?

Przy tym rozważaniu osądziłem rozumnie, że pod spodem zostawiono kawał twardej i masywnej skały lub cementowy blok zespolony ze żwirem i surowym kamieniem. Doszedłszy do tego wniosku, przekroczyłem szeroką bramę i ujrzałem głębokie i ciemne wnętrze. A jak wznoszono tę bramę wraz z cudowną i wyniosłą budowlą (a są to rzeczy godne wiecznej pamięci) teraz zostanie opisane.

[b iii verso]

POLIPHILLO POSCIA CHE EGLI HAE NARRATO PARTE DELLA IMMENSA STRUCTURA, ET LA VASTISSIMA PYRAMIDE, CUM EL MIRANDO OBELISCO NEL SEQUENTE CAPITULO DESCRIVE MAGNE ET MIRAVEGLIOSE OPERE, ET PRAECIPUAMENTE DE UNO CABALLO, DE UNO IACENTE COLOSSO, DE UNO ELEPHANTO, MA PRAECIPUAMENTE DE UNA ELEGANTISSIMA PORTA.

IUSTISSIMAMENTE se potrebbe concedermi licentemente de dire, che nel universo mundo unque fusseron altre simigliante magnificentissime opere, né excogitate, né ancora da humano intuito vise. Che quasi diciò liberamente arbitra-  
rei, che da humano sapere et summa et virtuosa potentia, non aptamente simile insolentia di aedificatura et artificii potersi excitare, né di invento diffinire. Diqué tanto erano a questo intento et obstinato conspecto, captivati cum excessu piacere insieme, et cum stupore, gli sentimenti mei, che altro nella rapace memoria solatioso, et periocundo non mi occorreva. Se non quandonque io applicato mirava, et curiosamente tutte le parte al venusto composito conveniente, examinando di quelle eccellente et eximie statue lapidee, di virginale factura, che di subito excitato caldamente singultando sospirava.

In tanto che risonavano gli mei amorosi et sonori sospiri in questo loco solitario et desertato, et di aere crassitato commemorantimi della mia Diva et exmensuratamente peroptata Polia. Omè paucula intermissione se praestava, che quella amorosa et coeleste Idea, non fusse simulacrata nella mente, et sedula comite al mio tale et cusì incognito itinerario. Nella quale fermamente nidulata l'alma mia contentamente cubiculava, quale in tutissimo praesidio, et intemerato Asylo segura. Dunque essendo per questo modo ad tale loco pervenuto, ove erano dalla copiosa et eximia operatione antiquaria gli ochii mei ad tale spectatione furati et occupati. Mirai sopra tutto una



[b iii verso]

POLIPHILLO, OPISAWSZY CZĘŚĆ ROZLEGŁEJ KONSTRUKCJI I OGROMNĄ PIRAMIDĘ Z NIEZWYKŁYM OBELISKIEM, W KOLEJNYM ROZDZIALE OPOWIADA O WIELKICH I CUDOWNYCH DZIELACH, ZWŁASZCZA KONIU, LEŻĄCYM KOLOSIE I SŁONIU, A W SZCZEGÓLNOŚCI O BARDZO WYTWORNEJ BRAMIE.

SPRAWIEDLIWIE, zezwolić by mi należało, bym swobodnie mógł rzec, że na całym świecie nigdy nie istniały inne, równie wspaniałe dzieła wymyślone ludzkim umysłem i widziane ludzkim okiem. Tak zatem – otwarcie stwierdziłbym, że takiej brawury i architektonicznej biegłości nie można przypisać ani ludzkiej wiedzy, ani wysokiej mocy twórczej, podobnie jak nie można wyjaśnić inwencji. Me błogo przytłumione zmysły nagle zostały pobudzone, by patrzeć tak intensywnie i uporczywie, że chciwy umysł cieszył się i radował, gdy tylko z ciekawością zwracałem oczy, by podziwiać harmonię całości, przepięknej we wszystkich swych częściach. Szczególną moją uwagę zwróciły wspaniałe, ogromne marmurowe rzeźby o dziewiczych kształtach: nagle wzburzony, zacząłem głęboko wzdychać i szlochać. Rozlegające się w ciężkim powietrzu tego samotnego i opuszczonego miejsca miłosne łkanie przypomniało mi o mej bogini Polii, której ponad miarę pożądałem. O ja nieszczęsny, jakże krótka była chwila, w której miłosna i niebiańska Idea, nieodłączna towarzysza mej tajemnej podróży, odcisnęła w umyśle swój obraz!<sup>25</sup> W gnieździe tego właśnie obrazu radośnie osiadła ma dusza jak w najzbrojniejszej fortecy, pewna niezakłóconego schronienia.

Gdy doszedłem zatem do tego miejsca, me oczy wypełnił i porwał widok owych pysznych i szlachetnych starożytności, a moją uwagę przyciągnęła zwłaszcza prześwietna architektura przepięknej bramy o liniach tak doskonałych w każdej swej

bellissima porta tanto stupenda, et d'incredibile artificio, et di qualunque liniamento elegante, quanto mai fabrefare et depolire se potria. Che sencia fallo non sento tanto in me di sapere, che perfectamente la potesse et assai descrivere. Praecipuamente che nella nostra aetate gli vernacoli, proprii, et patrii vocabuli, et di l'arte aedificatoria peculiari, sono cum gli veri homini, sepulti, et extincti. O execrabile et sacrilega barbarie, come hai exspoliabonda invaso, la più nobile parte dil pretioso thesoro et sacrario latino, et l'arte tanto dignificata, al praesente infuscata da maledicta ignorantia perditamente offensa. La quale associata insieme cum la fremente, inexplabile, et perfida avaritia, ha occaecato quella tanto summa et eccellente parte, che Roma fece et sublime et vagabonda Imperatrice.

Dinanti ad questa egregia porta (primo questo dire censendo) in subdivale relicto era una platea Tetragona passi per il suo diametro trenta. Cum spectabile silicato di quadrature marmoree, distincte uno pede, intersito, di tessellatura in varii intricamenti et colligatura et coloramenti. In molte parte per la ruina di petre disrupto et arbuscolato. Et nelle extremitate dilla dicta platea, dilla dextera et dilla leva, verso gli monti, erano ad libella dui ordini de columnatione cum exquisito intervallo dil Areostylo interiecto, secundo la exigentia opportuna d'una columna all'altra. Ove il primo corso, overo ordine d'ambe due le parte, iniziavano equali al limbo, overo extremo termine dil silicato nel metopa, overo fronte dilla magna porta. Et tra una et l'altra columnatione, era spatium di passi .xv. Dille quale colonne alcune et la maggiore parte overo numero integre se vedevano. Cum li capitelli Dorici, overo Pulvinati, cum gli cortici, overo volute cochleate, fora delli echini inanulati, cum gli astragali subiecti, dependuli de qui et de là, la tertia parte sua più, excedendo lo imo suo, cioè dil capitello, il quale di crassitu-

części, że nie można byłoby lepiej ich wznieść i wykonać<sup>26</sup>. Jestem pewien, że brak mi zdolności, by opisać je w pełni, zwłaszcza dlatego, że w naszych czasach wyginęły oryginalne terminy dotyczące architektury, które ustalili nasi ojcowie i pogrzebano je wraz z wielkimi mężami przeszłości.

Och, ohydne, okrutne barbarzyństwo, jakżeś mogło sprofanować cenny skarb i pozbawić go najszlachetniejszej jego części, świętego ogrodzenia łacińskości i sztuki, swego czasu tak czczonej, dziś bezwstydnie zaniedbanej i obrażonej perfidną ignorancją? Ignorancją, która wraz z dręczącą, nienasyconą i złoczynczą chciwością celnie oślepiła najwyższą i boską sztukę, co z Rzymu uczyniła niezrównaną panią świata.

Przed ową nadzwyczajną bramą – sądzę, że to muszę rzec najpierw – na odkrytym pod niebem tarasie był kwadratowy plac, którego przekątna liczyła trzydzieści podwójnych kroków, z cudowną podłogą wyłożoną marmurowymi czworobokami, zdobnymi szerokimi na stopę pasami i wyłożoną na przemian różnymi obrazami w mozaice. Na skraju tego placu, który w wielu miejscach przerywały zniszczone kamienie i narastające krzaki, na prawo i na lewo w kierunku gór stały na tym samym poziomie dwa rzędy kolumn, a między kolumnami w wyszukany sposób i we właściwej odległości postawiono areostylos. Pierwszy bieg czy też rząd – taki sam po obu stronach – rozpoczął się na skraju posadzki równo z fasadą czy też metopą<sup>27</sup>, gdzie była wielka brama; a między jedną i drugą kolumnadą przestrzeń piętnastu podwójnych kroków.

Większość kolumn, a nawet wszystkie, było widać w całości; miały kapitele doryckie i jońskie, kartusze po obu stronach lub umocowane przy echinusach z anulusami spiralne woluty, pod którymi były astragale. Trzecia część kapitelu, którego wysokość odpowiadała połowie przekątnej noszącej go kolumny,

dine dilla supposta columna semidiametro constava. Sopra gli quali iaceva lo Epistylion, ovvero trabe recto [b iiii *recto*] continuo, ma la maggiore parte fragmentato et interrupto. Molte columne deli sui capitelli viduate. Et infra le ruine fina al suo supremo et proiectura dil Astragalo et Hypotrachelia et Hypotesi sepulte. Appresso gli quali corsi di columnamento, ancora duravano antichi Platani, et silvestrato Laureto et coniferi Cupressi, Sentosi Rubi. Suspica de Hippodromo, ovvero di Xysto, ovvero Paradromyde, ovvero Ambulacri, cioè Ambulatione, ovvero ampla latitudine di portici hypetri, ovvero loco de temporario Euripo.

[b iiii *verso*] Sopra di questa piacia, dal initio intro verso la porta .x. passi, vidi uno prodigioso cavallo et aligero Desultore, cum le ale passe di aeramento, di eccessiva magnitudine. La ungula del quale occupava sopra la planicie dil basamento, nella extrema linea dilla rotundatione di uno calceo pedi .v. Et da questo extremo imo circinato di l'ungula, fina sotto il pecto, .ix. pedi per debita ragione alto io lo trovai. Cum il capo soluto et effrenato, cum due piccole auricole, la una in ante porrecta, et l'altra retro contracta. Cum undiculate iube et prolixie, sopra il dextro del collo dependule. Sopra il quale molti adolescentuli a cavalcare dorsuariamente tentando. Niuno di essi fermo sopra retinere valeva, per la sua soluta velocitate, et dura succussatura. Diqué alcuni cadevano, quali stavano praecipitabondi. Alcuni supini, et tali resupinati, et altri innixi ascendevano, tali involtati (rapiti nelle stringente mane) li longi crini vanamente tenivansi. Erano alcuni caduchi, in acto poscia di levarsi sotto il corpo lapsi dil excusore.

[b v *recto*] Nella superficie dil basamento era infixio plumbiculatamente una plastra dilla propria materia fusile. Tanto quanto stavano gli calcei retinuti et gli praecipitati iuvcnuli, tutta una compositione et massa conflata fue insieme, mirabile arte fuso-

wystawała za trzon, a na kolumnach spoczywał prostoliniowy architrav [b iiii *recto*], w wielu miejscach rozerwany i poprzerwany. Wiele kolumn nie miało kapiteli i było pogrzebanych wśród ruin aż po najwyższy ich punkt, do wystającego astragala, hypotracheliona i apophysisa<sup>28</sup>. Blisko rzędów kolumnad przeżyły jeszcze stare platany, dziki wawrzyn, stożkowe cyprysy i kolczaste jeżyny.

Podjeżdżałem, że mógł być to hipodrom lub xysto<sup>29</sup> – z grecka paradromyd – to znaczy zgodna z krajobrazem szeroka i otwarta przestrzeń wypełniona portykami, a miejsce to było pełne kanałów wydrążonych wedle stosownych potrzeb<sup>30</sup>.

[b iiii *verso*] Na tym placu, dziesięć podwójnych kroków od jego skraju w kierunku bramy, ujrzałem cudownego skrzydlatego konia gotowego do skoku, z rozwiniętymi skrzydłami z brązu o nadmiernej rozpiętości<sup>31</sup>. Jego postawione na cokole kopyto zajmowało, w zewnętrznej linii obwodu, pięć stóp, a w zaokrągleniu pod piersią był on, jak wychwyciłem, patrząc od niższego kraju, we właściwych proporcjach na dziewięć stóp szeroki. Głowa rozkiełznana i nieposkromiona, małe uszy nachylone jedno w jedną, drugie w drugą stronę, miała falującą i gęstą grzywę zwisającą na prawą stronę szyi. Na grzbiecie było kilku chłopców, którzy próbowali go dosiąść, lecz żaden z nich nie potrafił się utrzymać ze względu na niepohamowaną prędkość i gwałtowne potrząsanie. Niektórzy spadali, inni szykowali się do upadku, jedni na wznak, drudzy powywracani; jeszcze inni usiłowali się wspinać, a inni jeszcze, wplątani w długą grzywę na próżno chwytając ją dłońmi, usilnie starali się utrzymać; a ci, co spadli i zsunęli pod tułów konia, który ich rzucił, starali się podnieść.

ria. Non si cognoscea finalmente, chi di tale aequitatura celete alcuno sessore ancora fusse contento, quanto arbitrare poteva. Per la quale cosa le statue appareano dolorose, et affaticate senza lamento, il quale non si sentiva per essere prive, perché il significato solamente non gli potè l'aura vitale ispirare, tanto ottimamente imitavano la veritate dilla natura. Ceda quivi dunque lo acuto ingegno dell'imprudente Perylao, et di Hiram iudaeo. Et di qualunque fusore statuario. Dava ad intendere, quelli adolescenti così malamente di introdurre nella reserata porta.

El Paegma, ovvero basamento meraviglioso era di solido marmoro (di crassitudine, altecia, et longitudine nel sustentare la machina proportionato infixà) di inundante vene versicolore, et di vage macule agli ochii grate, in infinite commixture confusamente disposite. Nel fronte del praedicto saxo verso la porta, appositia vidi una corona di marmoro verde di foglie di Amaro Apio, cum immixte foglie feniculacee di Peucedano. Dentro la quale ancora fue introappacta una rotundatione di petra candida. Nella quale inscalpta teniva tale scriptura di maiuscole Latine:

.D. AMBIG .D. D

Nella faccia opposita similmente, era in una corona di foglie di mortifero Aconito così annotato:

EQUUS INFOELICITATIS

Ad lato dextro daposcia coelate erano alcune figure di homini et di damigelle chorigianti, cum due facie per uno, quella dinanti ridibonda, la posteriora lachrymosa. Et in gyro ballavano. Cum li braci tenentise homo cum homo, et donna cum

[b v *recto*] Do powierzchni podstawy przymocowano wielką płytę z takiej samej materii, czyli z brązu, do której przytwierdzono kopyta i spadających chłopców, i całość z godną podziwu odlewniczą sztuką połączono w jedną, solidną strukturę. Nie wiadomo właściwie, jeśli można wyrazić opinię, który jeździec byłby szczęśliwy, posiadając takiego wyścigowego konia, ponieważ chłopcy z rzeźb zdawali się cierpieć i męczyć. I tylko dlatego nie było słyhać ich lamentu, że nie byli żywi, gdyż twórca nie mógł im dać życia, a tak doskonale i prawdziwie naśladowali naturę. Niech zatem ustąpi przed nim przenikliwy umysł nieostrożnego Perilaosa i hebrajczyka Hirama, i każdego z wytapiających posągi: tu bowiem artysta potrafił pokazać, że w zły sposób owi chłopcy przekraczali szeroko otwartą bramę<sup>32</sup>.

Postument<sup>33</sup>, czyli podstawa, miał wielkość, wysokość i szerokość dobraną w proporcji właściwej, by unieść zamocowaną machinę. Był wspaniały: z bryły białego marmuru, harmonijnie przeplatany różnobarwnymi, falującymi żyłami i barwnymi cętkami, cieszył oko. Na przedzie cokołu od strony bramy ujrzałem koronę z zielonego marmuru, z liści selera pomieszanymi z liśćmi fenkułu. W środku był przytwierdzony biały okrągły kamień, na którym wielkimi łacińskimi literami wyrzeźbiono ten napis:

## POŚWIĘCONY DWUZNACZNEMU BOGU

Po drugiej stronie podobnie była korona z liści trującego akonitu tak podpisana:

## KOŃ NIESZCZĘŚLIWOŚCI

Na prawym boku zaś wycięto postaci mężczyzn i niewiast w zespołowym tańcu, a każda z postaci miała dwie twarze – tę

donna. Lo uno bracio di homo di sotto di quello dilla donna, et l'altro di sopra di l'altra. [b v verso] Et cusì tenentise procedevano, uno dapò l'altro, che sempre uno volto alacre era converso, all'incontro dilla facia moesta dil praecedente. Questi erano sette et sette, tanto perfectamente fincti di venusta scalptura, cum vivabili movimenti, cum gli panni velanti volanti. Che d'altro difecto non accusavano il praestante artifice, si non, che la voce ad una, et le lachryme all'altra non havea posto. La chorea praedicta in una figura di dui semicirculi, et una interposita partitione, egregiamente era incisa.

Sotto la quale Hemiale figura vidi tale parola inscripta. TEMPUS. Vidi poscia ancora dal altro lato molti adolescenti (opera dill'artifice praedicto in tutto perfecta in una figura uniforme alla praerecitata, bellissimamente undulata, et la undiculatione d'ambe due le figure investita di exquisita fogliatura) intenti a cogliere fiori tra molte herbe et arbusculi, insieme molte facete Nymphe scherciendo solatiose, da quelli blandivole gli rapivano. Et per quel modo sopra recitato, di sotto la figura erano alcune Maiuscule incavate, che dicevano questa unica parola AMISSIO. Et erano eximie littere exacta, la sua crassitudine dalla nona parte, et poco più dil diametro dilla quadratura.

[b vi recto] Stupefacto dunque non poco, ruminando, et cum summo dilecto curioso riguardando tale ingente machina conflata in animale da humano ingenio, dignissimo imaginato. Che in omni membro indefectamente participasse la egregia harmonia et compaginatione. Onde nella retinente memoria mi soccorse il sfortunevole cavallo Seiano.

Da poscia allucinato di tale artificioso mysterio offerentise non meno mirando spectaculo ad gli ochii mei uno maximo Elephanto, cum summa voluptate di properare ad quello. Ma



z przodu w uśmiechu, tę z tyłu – we łzach. Tańczyli w kole, trzymając się za ramiona – mężczyzna z mężczyzną, kobieta z kobietą: jedno ramię mężczyzny przechodziło pod ramieniem jednej kobiety, zaś drugie – nad ramieniem drugiej kobiety. [b v *verso*] Tak się trzymając, tańczyli jeden obok drugiego w taki sposób, że oblicze radosne zawsze było naprzeciwko smutnej twarzy poprzednika. Było siedem par, a unosząc szaty, zdawali się żywi, byli wyrzeźbieni tak doskonale, z taką rzeźbiarską brawurą, że świetnemu twórcy nie można było zarzucić żadnej usterki, chyba tylko to, że jednej twarzy nie dał głosu, a leż drugiej. Rzeczona tańcząca grupa została misternie wycięta i obramiona przez dwa półkola rozdzielone przecięciem.

Pod tą owalną rzeźbą ujrzałem wyrzeźbione słowo CZAS.

Ujrzałem też, z drugiej strony, licznych młodzieńców zajętych zbieraniem kwiatów wśród kwitnących ziół i krzewów, podczas gdy liczne wdzięczne nimfy, przymilając się i żartując wesoło, odbierały im kwiaty. Dzieło było tego samego artysty, doskonale w każdym swoim szczególe, w podobnej ramie jak poprzednie: miała ona przepiękne falowane ornamenty<sup>34</sup>, które – jak poprzednie – ozdobiono wyśmienitym listowiem. W podobny jak poprzednio opisany sposób pod rzeźbą były wycięte wielkie litery, złożone w jedno słowo: STRATA. Znaki były wspaniałe, ich szerokość odpowiadała dziewiętej części, lub nieco większej, średnicy kwadratowej powierzchni.

[b vi *recto*] Bardzo zadziwiony, w zaciekawieniu i z prawdziwą przyjemnością kontemplowałem i podziwiałem tę wielką machinę, którą ludzki geniusz przekuł w kształt zwierzęcia, co uczonej pamięci przypominało konia Seiana, przynoszącego nieszczęście. Dzieło było wspaniałe, a wszystkie członki ukształtowane w nadzwyczajnej harmonii i spójności.

echo che io in un'altra parte sento uno aegritudinale gemito humano. Io alhora incontinente steti, sublevati gli capigli, senza altro consulto, verso il gemito festinante, uno agere di ruine scando di grande fracture et recisamenti marmorei. Et inde acconciamente progresso. Echo ch'io vedo uno Vastissimo et mirando colosso, cum li pedi senza solea excavati et tutte le Tibie pervie et vacue. Et d'indi al capo cum horrore inspectabondo venendo, coniecturai che l'aura intromessa per le patorate piante, cum divino invento, il gemito moderatamente expresso causava. Il quale taceva decumbendo supino di metallo mirabile artificio conflato, di media aetate, sublevato alquanto sopra uno pulvino tenendo il capo. Cum sembante di aegro, cum la bucca di suspirare et gemere indicante. Hiante, di proceritate passi 60. Et per li crini sopra il pecto se poteva ascendere, et per li tomentati et tormentati pili dilla fulta barba, alla lamentabonda bucca. Il quale meatosamente era tutto inane et vacuo. Per quella dunque dal curioso scrutario stimulo, senza altro consultamine impulso, nella gula per graduli introgresso [b vi verso] et d'indi nel stomaco, et de qui cum latebroso ducti ad tutte l'altre parte delle interne viscere, alquanto pavoritato perveni, o mirando concepto, io mirai tutte le parte intimamente, quale in uno humano corpo pervie. Et ad qualunque mirai inscalpto in tre idiomati, Chaldeo, Graeco, et Latino, di quella parte la sua appellatione, che in ciascuno naturale corpo vedesse intestini, nervi, et ossa, vene, muscoli, et pulpamento. Et quale morbo in quella si genera et la causa, et la cura, et rimedio. Diché per tutte le inglomite viscere, era aditiculo et commoda aditio. Cum respiracoli diversamente distributi per il corpo ad gli opportuni lochi illuminanti. Nulla parte meno che nel naturale consiste. Et quando al core applicai, vidi legendo come d'amore si genera li sospiritti, et dove amore gra-

Jeszcze byłem pod wrażeniem owego nieodgadnionego dzieła, gdy oczom moim ukazał się spektakl nie mniej godny podziwiana – gigantyczny słoń. Z wielką radością spieszyłem ku niemu, gdy po drugiej stronie usłyszałem bolesny jęk ludzki. Zaraz się zatrzymałem, a włosy stanęły mi na głowie. Nie myśląc, żwawo skierowałem się w stronę owego jęku, przedzierając się przez teren pełen ruin, wśród wielkich odłamów i kawałków marmuru. Gdy trochę przeszedłem, ujrzałem oto niewiarygodnie wielkiego, przewróconego kolosa o nagich nogach – kończynach całkiem odkrytych i pustych. Wstrząsany dreszczami, zbadałem go od dołu po głowę i doszedłem do wniosku, że to wnikać przez otwory w nogach powietrze spowodowało tę niesłychaną osobliwość – wydanie cichego jęku. Kolos był przewrócony i leżał na wznak: odlany z metalu z niespotykaną wprawą, miał głowę wzniesioną na poduszce. Był w średnim wieku, wyglądał jakby cierpiał, miał usta otwarte, by westchnąć lub jęczeć, był wysoki na sześćdziesiąt podwójnych kroków. Po włosach na piersi można było się wspiąć, a przez sploty gęstej sierści na brodzie można było dojść do ust wydających lament. A ponieważ kolos był całkiem próżny w środku i pusty jak szczelina, przez otwór w ustach, pchnięty impulsem i ciekawością, niewiele myśląc, wszedłem po stopniach do gardła [b vi verso], a stamtąd do żołądka, skąd ukrytymi ścieżkami, z pewnym strachem dotarłem do wszystkich pozostałych wnętrzności. Zawartość była zadziwiająca: po kolei podziwiałem części wnętrza, jak w otwartym ciele ludzkim, a każda z tych części była taka sama jak w w ciele prawdziwym. Ujrzałem tu wryty napis w trzech językach: chaldejskim, greckim i łacińskim<sup>35</sup>: wnętrzności, nerwy i kości, żyły, mięśnie i tkanka oraz choroby, które się w nich rodzą, przyczynę, leczenie i lekarstwo. Wnętrzności były skręcone w taki sposób,

vemente offende. Et quivi tutto commoto, dal profondo dil mio core subtraxi uno mugente suspiro, Polia invocando. In tanto che tuta la erea machina risonare cum non poco horrore sentiti. Arte sopra omni exquisito inventa, ch' homo sencia anatomia praestante se facesse. O praeclari ingegni passati. O aurea veramente aetate, quando la virtute concertava et cum la fortuna. Solum ad questo saeculo relict a haereditaria la ignorantia et avaritia aemula lassasti. Vidi egresso in una altra parte alla crassitudine praefata, una fronte di testa foeminea tra li ruinenti alquanto detecta il residuo dalle maxime ruptures sepulta. Per la quale cosa existimando simigliante opificio constare, verito per le incomposite et inaequale ruine il lassai esso di mirare, ritornai al primo loco. Ove etiam, non troppo distante dal magno caballo, ad libella se offeritte uno maximo Elephante di nigricante petra, più che Obsidio, scintillata d'oro, et mice argentee copiosamente quale pulvisculo disperse, et per la petra micante. La contumace duritudine dilla quale, apertamente indicava il suo chiaro lustro. Imperoché in essa omni obiecto representantissi proprio il remitteva in quella parte, excepto, ove il metallo havea diffuso il suo verdaceo erugine. Et questo congruamente, perché nella summitate dil suo amplissimo dorso, havea uno meraviglioso Ephippio Aeneo, cum due stringente Cingule circumacte al monstroso corpulento. Tra le quale pergrande ligature cum fibule nocte dilla medesima petra, si ritinia uno quadrangulo corrispondente alla crassitudine di lo Obelisco di supernate collocato. Diciò che niuno perpendicolo di pondo, non debi sotto sé havere aire overamente vacuo. Perché essendo intervacuò, non è solido, né durabile.

La quale parte quadrangulare per ciascuna dille tre facie di charactere aegyptio bellamente era liniata. Dunque questo dorsuario monstro, non sencia miraveglia diligentissimamente expresso, et exacto, quanto meglio per regula artificiosamente

że pomiędzy nimi były małe przejścia, którymi było można, przez różnie rozłożone wąskie otwory, wygodnie dostać się do miejsc, które potrzebowały światła – zupełnie tak samo jak w naturze. I kiedy zbliżyłem się do serca, przeczytałem tam, jak z miłości rodzą się westchnienia i jak miłość silnie rani: wówczas, głęboko wstrząśnięty, z serca wydałem tak jęklive westchnienie, wzywając Polię, że z trwogą usłyszałem, jak zadzwieczała cała machina z brązu. Sztuka, jaką ponad wszelkim wyobrażeniem mógł osiągnąć człowiek, nie przeprowadzając badań jej budowy. Och najwyśmienitsze umysły przeszłości, prawdziwie złotego wieku, w którym cnota łączyła się z fortuną, a naszemu wiekowi, jak porzucone dziedzictwo pozostała jedynie ignorancja i nadmierna zachłanność!

Wyszedłem na drugą stronę i obok kolosa ujrzałem czoło kobiecej głowy, częściowo ukrytej wśród zniszczonych budowli, a reszta jej była pogrzebana pod ruinami ogromnej wielkości. Zatem myśląc, że chodzi o podobne dzieło, a obawiając się bezładnego zniszczenia owych pozostałości, przestałem ją podziwiać i powróciłem tam, gdzie byłem wcześniej.

Nieopodal wielkiego konia, na tym samym poziomie, ukazał mi się potężny słoń z bardzo czarnego kamienia, bardziej niż obsydian, błyszczący złotem i srebrną miką rozsianą jak migoczący pył w kamieniu. O wielkiej twardości świetlistej powierzchni mówiły obrazy obiektów, które znalazły się w pobliżu, odbitych w miejscach, w których zielona rdza nie przeżarła metalu. Działo się tak właśnie dlatego, że na szczycie jego wielkiego grzbietu umieszczono siodło z brązu, z ciasnymi pasami, które otaczały ogromny korpus. Pośród owych okazałych więzadeł przymocowanych klamrami z takiego samego kamienia, zamieszczono kwadratową podporę, której wielkość odpowiadała wielkości obelisku, umieszczonego na grzbiecie. W ten sposób na prostopadłej, pod punktem obciążenia, nie

fingere et statuare si potesse. Et nella sopra dicta sella di molti sigilli, et bulle, et historiette et fictione probatamente ornata, firmatissimamente fundato uno Obelisco di petra lacedaemonia verdegiante sustentava. Di llatitudine nelle aequate facie, quanto lo imo diametro d'uno passo, et moltiplicata al septeno numero, tanto era fino alla aculeata summitade graciliscensisse. [b vii *recto*] Nel fastigio dunque dil quale infixo promineva uno rotondissimo Trigone, et di materia perspicua et perlucida. Stava dunque compositamente questa grandissima fera, cusì nobilmente figmentata sopra la aequata piana de uno vasto basamento di durissimo Porphyro, perpolitamente liniato. Cum dui exerti et grandi denti di una petra candidissima et illustre appositi et appacti. Et dalla aenea sella infibulato pendeva uno egregio pectorale, di vario ornamento dilla materia dilla sella, in medio dil quale era in latino idioma scripto. Cerebrum est in capite. Et similmente circunducta per lo extremo del collo, alla grande testa coniuncto, ambiva una maestrevole ligatura. Dalla quale uno ambizioso ornato, summamente notabile di eramento traiectato per sopra il suo amplissimo fronte pendeva, di dui quadrati composito, cum liniamenti elegante. Nella planitie dil quale (di foliatura undiculare circundata) vidi alcune littere Ionice, et Arabe, le quale cusì dicevano.

Hora el suo vorace proboscide, non si continiva cum il piano dil basamento, ma sublevato, pensile si stava, converso alquanto verso il fronte cum le sulcate auricule largissime demisse, overo cancellate. Il quale simulachro nella sua vastitate unquantulo meno monstrava, che il naturale. Et nella oblonga circuitione dil basamento erano coelati hieraglyphi, overo characteri aegyptici. Depolito decentemente cum il debito Areobato, cum il latastro, gula, thoro, et orbiculo, cum sui Astragali, overo nextruli, cum inversa Sima al pedamento. Et di sopra

było próżni powietrza; bo gdyby środek zostawiono pusty, [posąg] nie byłby ani stabilny, ani trwały.

Na każdym z trzech boków czworokątnej podstawy były przepięknie wycięte znaki egipskie. Olbrzymi grzbiet był wspornikowo wypracowany, wykonany z najwyższą precyzją i według reguł sztuki, najlepiej jak było można. A na siodle, zadziwiająco zdobionym licznymi wycięciami, ćwiekami i historiami, opierał się obelisk z zielonego marmurowego kamienia ze Sparty. Ściany boczne były szerokie na podwójny krok, tak jak i średnica podstawy, natomiast wysokość liczyła kroków podwójnych siedem, a całość zwężała się ku górze, ku smukłemu szczytowi, [b *vii recto*] na którym osadzono doskonałą kulę z jasnego i przejrzystego materiału<sup>36</sup>. Olbrzymie, tak szlachetnie wyrzeźbione zwierzę stało w doskonałej proporcji na kolosalnym postumencie z bardzo twardego porfiru, dobrze wygładzone i wymierzone. Miało dwa wystające kły, stosownie przymocowane, z białego lśniącego marmuru. Przytwierdzony do siodła z brązu zwisał wspornik napierśnik z tego samego co siodło materiału, a na nim w łacińskiej mowie wypisano słowa: „intelekt jest w głowie”. Podobnie na górze, w miejscu, gdzie szyja łączy się z wielką głową, umieszczono mistrzowsko wypracowaną wstęgę, z której zawisała, spływając po szerokim czole, dobrze widoczna draperia z brązu, z podwójnym obrzeżem o eleganckim rysunku, a na jej powierzchni ujrzałem, otoczone falistym motywem roślinnym, greckie i arabskie litery, które mówiły:

TRUD

I

DZIAŁANIE

Żarłoczna trąba posągu nie dotykała płaszczyzny podstawy, była zwieszona, lecz podnosiła się i zginała w kierunku czoła,

non meno cum la proiecta Sima resupina, et torque trochili et denticuli cum gli Astragali. Secondo che alla crassitudine expediva eximie Symmetriati. La longitudine, latitudine, et altecia, passi, duodeci, cinque, et tre. Le extremitate dil quale in forma hemicycla formate. Nella posteriora parte hemicycla dil recensito basamento, trovai uno scalinato ascenso di sette gradi exscalpato scansile sopra la plana superficie. Per la quale avido di novitate io montai. Et verso al riservato quadrangulo, subiecto al perpendicolo dil Ephippio, vidi una porticula excavata. Cosa di magna admiratione, in tanta pugnacitate di materia, et tanto habile intervacu se praestava, che per alcuni stipiti di metallo al modo scalario infixi, per gli quali comodo ascenso, se concedeva ad intrare nella Elephantina machina exviscerata.

[b viii *recto*] Per la quale cosa di curiosa aviditate grandemente incitato, introgresso montai. Ove cavo tutto et vacuo il maximo et prodigioso monstro, et cavernato il trovai. Excepto, che il medesimo sodo era relictò ancora intestino, quale extimo stava subiecto. Et havea tanta itione, et verso il capo, et verso la parte postrema, quanto che l'homo naturale facea transitò. Et qui vi nel convexo del dorso suspensa, cum laquei erei ardea una lampada inextinguibile. Cum illuminatione carceraria. Per la quale in questa posterga parte, mirai uno antiquario sepulchro concesso alla propria petra, cum una perfecta imagine virile et nuda, quanto il naturale commune, incoronata, dil Saxo, nigerima. Cum gli denti, ochii, et ungue di lucente argento intecti. Sopra stante al sepulchrale coperto inarcuato, et di squammea operatura investito, et di altri exquisiti liniamenti. Monstrava cum uno inaurato sceptrò di ramo extenso il bracio, la parte anteriore. Et nella sinistra teniva uno carinato scuto, exacta la forma dal osso capitale equino, inscripto di tri idiomi, cum piccole notule. Hebraeo, Attico, et Latino, di tale sententia.



a szerokie pomarszczone, zwisające uszy były pełne fałd. Wielkość posągu zdawała się nieco mniejsza niż w naturze. Na powierzchni wzdłuż i dokoła całej podstawy były wycięte hieroglify egipskie, a na dole stosownie ją upiększały cokół, cyma, torus, skocja i astragale – cudownie symetryczne według wymogów proporcji. Długość, szerokość i wysokość: dwanaście, pięć i trzy podwójne kroki. Krańce postumentu miały kształt półkola. Z tyłu znalazłem wyżłobione w płaskiej powierzchni schody o siedmiu stopniach, które stanowiły wejście, i wszedłem na nie, żądny nowości.

Na czworokątnej podstawie, stojącej osobno, prostopadle pod siodłem, ujrzałem rzecz doprawdy godną podziwu – wyżłobione drzwiczki z bardzo twardego materiału. [b viii *recto*] Wejście ułatwiały stopnie z metalu, zawieszone na kształt schodów, po których można było wygodnie zejść i dojść do wnętrza słoniowej maszyny, która była pozbawiona wnętrzości. Pchany niepokohowaną ciekawością, wspiałem się i wszedłem, a w środku zobaczyłem, że ogromny i niezwykle stwór był cały wydrążony, pusty jak jaskinia, z wyjątkiem wpuszczonej do wewnątrz bryły obelisku. Można było po nim się poruszać w górę i w dół, a człowiek normalnego wzrostu mógł w środku przejść. W wypukłości grzbietu na sznurach z brązu była zawieszona niegasnąca latarnia, która świeciła, jakby oświetlając więzienie.

Dzięki niej, w tylnej części ujrzałem antyczny sarkofag wykuty z jednego kamiennego bloku. Na łukowatej pokrywie grobowca ozdobionej łuskowym ornamentem i wyszukаныmi rysunkami stał posąg nagiego mężczyzny, naturalnej wielkości, z bardzo czarnego kamienia. Na głowie miał koronę, a jego zęby, oczy i paznokcie były pokryte lśniącem srebrem. W wyciągniętej ręce dzierżył złote berło, którym wskazywał przednią część słonia, a w lewej ręce trzymał wklęsłą tarczę w kształcie

ΓΥΜΝΟΣ ΗΝ, ΕΙ ΜΗ ΑΝ ΘΗΡΙΟΝ ΕΜΕ ΚΑΛΥΨΕΝ.  
ΖΗΤΕΙ, ΕΥΦΗΣΗ ΔΕ. ΕΑΣΟΝ ΜΕ.

NUDUS ESSEM, BESTIA NI ME TEXISSET.  
QUAERE, ET INVENIES. ME SINITO.

Per la quale inusitata cosa i' stetti non mediocrementemente stupido cum alquanto horrore. Diqué non troppo differendo converso ad lo ritorno, vidi il simigliante ardere et lucere un'altra lucerna, come dinanti è dicto. Et facendo transito sopra lo hiato dil salire, ivi verso il capo dill'animale. Et in questo lato ancora una medesima factura di veterrima sepultura trovai. Et la [b viii verso] statua supra stante di tutto, quale l'altra, se non che era regina, la quale sublevato il dextro bracio cum l'indice signava la parte retro le sue spalle, et cum l'altro teniva una tabella ritinuta cum il coperto et cum la mano sua indivisa. Nella quale etiam inscripto era tale epigramma in tri idiomi.

ΟΣΤΙΣ ΕΙ, ΛΑΒΕ ΕΚ ΤΟΥΔΕ ΤΟΥ ΘΗΣΑΥΡΟΥ, ΟΣΟΝ  
ΑΝ ΑΡΕΣΚΟΙ.  
ΠΑΡΑΙΝΩ ΔΕ ΩΣ ΛΑΒΗΣ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ. ΜΗ ΑΠΤΟΥ  
ΣΩΜΑΤΟΣ.

QUISQUIS ES, QUANTUNCUNQUE LIBUERIT HUIUS  
THESAURI  
SUME. AT MONEO. AUFER CAPUT. CORPUS  
NE TANGITO.

Di tanta novitate digna di relato mirabondo, et degli aenigmati praelegendoli saepicule, dil tutto io restai ignaro, et dilla interpretatione et sophismo significato molto ambiguo. Non

końskiej czaszki. Była na niej wycięta małymi literami sentencja w trzech językach: hebrajskim, greckim i łacińskim.

BYŁBYM NAGI, GDYBY NIE OKRYŁA MNIE BESTIA.  
SZUKAJ, A ZNAJDZIESZ. ZOSTAW MNIE.

Z powodu tak niezwyklej rzeczy stanąłem bardzo zadziwiony i prawie przestraszony. Po czym zbyt nie zwlekając, zawróciłem i ujrzałem światło innej latarni, która świeciła podobnie jak ta, o której już mówiłem. Przechodząc nad otworem, przez który wszedłem, udałem się w stronę głowy zwierzęcia [b viii verso] i tu znalazłem grobowiec, tak samo wykonany, na którym stał posąg podobny do poprzedniego, tylko był to posąg królowej. Prawe ramię miała wzniesione i wskazującym palcem pokazywała za plecy, do tyłu, a w lewej dłoni trzymała tablicę, złączoną z tarczą i z ręką. Na niej wycięto taki napis w trzech językach.

KIMKOLWIEK JESTEŚ, WEŻ, CO CI SIĘ PODOBA  
Z TEGO SKARBU, LECZ UWAGA: ZABIERZ Z SOBĄ  
GŁOWĘ, NIE DOTYKAJ CIAŁA.

Zadziwiła mnie rzecz niezwykle i godna pamięci. Zagadkowe napisy, choć czytałem je wiele razy, były dla mnie nieczytelne i nie do odszyfrowania ze względu na wielką dwuznaczność ich zawilego znaczenia. Tak też nie miałem śmiałości, by próbować dalej i, lękając się mrocznej ciemności tego miejsca mimo światła latarni, nie zatrzymałem się dłużej. Pchało mnie żywe pragnienie zbadania triumfalnej bramy – dobry powód, by nie zatrzymywać się dłużej niż trzeba, gdyż, od czasu gdy zacząłem podziwiać te cudowności, towarzyszyła mi uporczywa

era auso perciò alcuna cosa pertentare. Ma quasi incusso da timore in questo loco tetro et illumino, quantunque gli fusse il lucernale lume, niente di manco il sollicito desiderio di contemplare la triumphante porta stimulante, più legitima causa fue che quivi non dimorasse, che altro. Diqué sencia altro fare, cum pensiero et proposito per omni modo dapò la contemplatione di essa porta mirabile, un'altra fiata quivi ritornare, et più tranquillamente speculare tale magnificentia de invento dagli humani ingegni, citissimo all'apertura perveni. Et descendendo uscivi fora dil exviscerato monstro. Inventione inexcogitabile, et sencia existimatione, eccesso di fatica, et temerario auso humano, quale Trepano terebrare tanta durezza et contumacia di petra, et evacuare tanta durezza di materia, overo altre fabrile machine poteron? Concordemente conveniendo il cavato introrso cum la forma exteriore. Finalmente sopra la pia-cia ritornato, vidi in questo porphyretico basamento in circuito inscalpto dignissimamente tali hieraglyphi. Primo uno capitale osso cornato di bove, cum dui instrumenti agricultorii, alle corne innodati, et una Ara fundata sopra dui pedi hircini, cum una ardente fiammula, nella faccia della quale era uno ochio, et uno vulture. Daposcia uno Malluvio, et uno vaso Gutturnio, sequendo uno glomo di filo, infixo in uno Pyrono, et uno Antiquario vaso cum l'orificio obturato. Una Solea cum uno ochio, cum due fronde intransversate, l'una di oliva et l'altra di palma politamente lorate. Una ancora, et uno anser. Una Antiquaria lucerna, cum una mano tenente. Uno Temone antico, cum uno ramo di fructigera Olea circumfasciato. Poscia dui Harpaguli. Uno Delphino, et ultimo una Arca reclusa. Erano questi hieraglyphi optima scalptura in questi graphiamenti.

Le quale vetustissime et sacre scripture pensiculante, cusì io le interpretai.

myśl, by wrócić tam kiedyś, za każdą cenę, i z większym spokojem ponownie zbadać ten cud zaprojektowany przez ludzki umysł. Pospiesznie wróciłem do wejścia i schodząc, wyszedłem na zewnątrz pustego stwora. Twórcza inwencja nie do pomysłenia, niezmierzony trud i ludzka zuchwałość! Jakież wiertło, jakie ręczne narzędzia mogły przeniknąć upartą twardość kamienia i wydrążyć tak nienaruszalną materię w sposób, by wewnątrz odpowiadało formie zewnętrznej?

Wreszcie, powróciwszy na plac, na porfirowym postumencie ujrzałem pięknie wyrzeźbione dokoła takie hieroglify: najpierw czaszkę woła z rogami i dwa narzędzia rolnicze przywiązane do rogów; potem arkę z płonącym nad nią płomieniem opartą o dwie koźle nogi, na której było oko i sęp. Potem była misa oraz dzban gliniany, kłębek nici na wrzecionie i antyczna waza z zamkniętym otworem, podeszwa z okiem, do której delikatnie przywiązano dwa liście: oliwny i palmowy; kotwica i gęś; kaganek w dłoni; antyczny ster obwiązany wokół płodną oliwną gałęzią; potem dwa haczyki, delfin i, w końcu, zamknięta skrzynia<sup>37</sup>.

Hieroglify te były wycięte z rzeźbiarskim mistrzostwem. Przemyślawszy owe starożytne i święte napisy, tak je zinterpretowałem:

EX LABORE DEO NATURAE SACRIFICA LIBERALITER,  
 PAULATIM REDUCES ANIMUM DEO SUBIECTUM.  
 FIRMAM CUSTODIAM VITAE TUAЕ MISERICORDITER  
 GUBERNANDO TENEBIT, INCOLUMEMQUE SERVABIT.

[c verso] Relicta questa praecellentissima et misteriosa et inexcogitabile factura iterum ritornai a riguardare il prodigioso Cavallo. Il quale havea il capo osseo, et macro, et proportionatamente piccolo, optimo figmento apparea dil stare inconstante, et di mora impatiente, vedevasi quasi il tremulare degli sui pulpamenti, et più vivo che fincto. Cum una parola graeca excavata nel fronte. I'ENEA. Daposcia molti altri grandi frusti, et fragmenti di qualunque liniamenti, tra maximi acervi di ruina confragosi. Et di tutte solamente intacte lo edace et volabile tempo havea ad queste quatro stupende cose, Porta, Cavallo, colosso, et Elephanto benignamente perdonato. O sancti patri antiqui artificii, quale immanitate invase tanta vostra virtute, che con vui nella sepultura, portasti di tante divitie la exhaereditatione nostra?

Pervenuto dunque ad questa veterrima porta di opera molto spectabile, et cum exquisite regulatione et arte, et praeclari ornati di scalptura, et di vario liniamento maravegliosamente consttucta. Per le quale tutte cose essendo io studioso et di voluptate infiammato di intendere il fetoso intellecto, et la pervestigatione acre dil perspicace Architecto, dilla sua dimensione, et circa il liniamento et la pratica perscrutandola subtilmente cusì io feci.

Uno quadrato collocato soto le columnne, bine per lato diligentemente mensurai. Dalla quale mensuratione facilmente tuta la symmetria compresi dilla praelibata porta. La quale explanando transcorrerò brevemente. Una tetragona figura

POŚWIĘĆ SWĄ PRACĘ Z WŁASNEJ WOLI BOGU  
NATURY, A Z CZASEM DOPROWADZISZ SWEGO  
DUCHA DO BOGA, KTÓRY LITOŚCIWIE STAŁE  
CHRONIĆ BĘDZIE TWE ŻYCIE. RZĄDZĄC TOBĄ  
MIŁOSIERNIE, BĘDZIE MIAŁ PIECZĘ NAD TWOIM  
ŻYCIEM I ZACHOWA JE NIETKNIĘTE.

[c *verso*] Pozostawiwszy ową bardzo szczegółną i tajemniczą niewyobrażalną kompozycję, powróciłem na nowo, by obejrzeć cudownego konia. Miał głowę kościstą i chudą, małą i bardzo proporcjonalną, był tak cudownie uformowany, że zdawał się spokojny i zarazem w owym spokoju niecierpliwy: prawie widziało się drżenie jego ciała, bardziej był żywy niż wyrzeźbiony. Na czole miał wyryte słowo po grecku: GENERACJA.

Wśród innych, ogromnych zwalisk ruin, było wiele odłamków i części każdego rodzaju i kształtu: brama, koń, kolos, słoń, jedynie cztery wspaniałe rzeczy spośród nich były dobrze zachowane, nietknięte przez żarłoczny, uciekający czas. O święci ojcowie, dawni twórcy, jakież to bezmiar pochłoniął wasze liczne talenty, które zabraliście do grobu, pozbawiając nas takiego dziedzictwa?

I tak dotarłem do owej prastarej bramy, którą wykonano w kunsztowny sposób i wspaniale skonstruowano według najlepszych reguł sztuki, oryginalnej w rysunku i eleganckiej w rzeźbiarskiej dekoracji. Z powodu wszystkich tych rzeczy byłem ciekawy i gorąco pragnąłem pojąć intelektualną twórczość, twarde ćwiczenie i bystrość umysłu architekta, a także jego wyczucie proporcji, rysunku i jego wykonawczą praktykę – zacząłem ją zatem szczegółowo badać w następujący sposób: dokładnie zmierzyłem kwadrat umieszczony pod kolumnami, które były podwójne z każdej strony; z tego pomiaru ła-

.A.B.C.D. divisa per tre linee recte et tre transversarie aequidistante, saranno sedeci quadrati. Addendo poscia alla figura quanto è la sua medietate, et cum quelle medesime partitione dividendo l'adiuncto, trovasi .xxiiii. quadrati. Questa figura di cordingelle quanto si praesta utile et opportuna ad reportare al curto, in segmento, overo in lepturgia et in pictura in prompto se offerisce. Trahendo iterum nella prima figura A.B.C.D. dui diagonii. Et ancora in quella segnando due linee, recta, et transversaria mutuamente intersecte, quatro quadrati se faceano. Item in quella vacua sopra le isopleure facti quatro mediani puncti, et da uno ad l'altro deducte le linee si costituisce il Rhombo.

Conscripte per tale via le praedictae figure, io acconciamente considerava, quale ragione hano li caecutienti moderni da sé existimantise nell'arte aedificatoria non sapendo che cosa si sia? Tanto enorme ancora nelle sue false aedicule così sacre come prophane publice et private regulano, dehonestando le parte dal medio procedente, negligenti di quella che la natura indicando insegna. Essendo aureo et coeleste dicto et documento, che la virtute in quello consiste et beatitudine canta il poeta, il quale deserto et neglecto necessario conviene disordinato reusciare, et omni cosa mendosa.

Perché turpe è qualunque parte al suo principe non congruente. Remoto però l'ordine, et la norma, che cosa commoda, overo grata, overo dignificabile si poté praestare? Adunque la causa di tale disconveniente errore nasce da ignorantia negativa et ha l'origine dalla illitteratura. Niente dimeno quantunque che la perfectione dilla dignissima arte non devia da la rectitudine, tamen il solerte Architecto, et industrioso, ad gratificare lo obiecto cum lo obtuto, pole licentemente cum adiectione et detractatione, depolire l'opera sua. Sopra tutto il solido integro



two wynioskowałem, na czym polega cała symetria bramy, która mnie zachwycała, tak też teraz ją objaśnię, pokrótce opisując. Z podziału kwadratu A.B.C.D. przez trzy linie proste i trzy poprzeczne otrzymano szesnaście kwadratów. Dodając potem nowy, tak jak należy – w środku – i dzieląc ów dodatek na te same podziały, otrzymano dwadzieścia osiem kwadratów. Wynika z tego jasno, jak taka siatka linii jest użyteczna i odpowiednia, by przedstawić skrót cięcia lub intarsji, jak w malarstwie. Rysując ponownie na pierwszym kwadracie A.B.C.D. dwie przekątne i zaznaczając tam dwie nieprzecinające się linie: prostą i poprzeczną, otrzymuje się cztery kwadraty. Podobnie wyznacza się cztery punkty środkowe na równych bokach powierzchni górnej i kreśląc linie z jednego do drugiego punktu, otrzymuje się romb. Rysując w ten sposób owe figury, rozmyślałem równocześnie nad przyczyną, dla której ślepi nam współcześni uważają się za wybitnych w sztuce budowania, nie wiedząc, czym ona jest? Dowodem są ich fałszywe budowle – święte i świeckie, publiczne i prywatne, w których nieuczciwie stosuje się zasadę proporcjonalnego środka, nie bacząc na to, co dyktuje i czego naucza przyroda, gdyż na średniości polega cnota i szczęście, jak mówi i świadczy złoty i niebiański wiersz poety<sup>38</sup>. Zaniedbywanie zaś tego i ignorowanie, nieuniknienie kończy się powstawaniem dzieł bezładnych i podłych, jako że każda rzecz, która nie jest zgodna ze swą zasadą, może być jedynie nikczemna.

Jeśli się zatem odrzuci porządek i regułę, jakże można stworzyć dzieło właściwe, wdzięczne i dostojne? Przyczyna tak podłego błędu rodzi się z ignorancji, która neguje to, czego nie zna, a pochodzi z braku kultury. Jednakże, nawet jeśli w doskonałej i szlachetnej sztuce nie ma odstępstw od zgodności z naturą, mądry i inteligentny architekt, aby swe dzieło uczynić

conservando, et cum l'universo conciliato. Il quale solido chiamo tutto il corpo della fabrica che è il principale intento, et inventione et praecogitato, et Symmetria dil Architecto, sencia gli accessorii bene examinato et conducto, indica (si non me fallo) la praestantia dil suo ingiegnio, perché lo adornare poscia è cosa facile. Advegna che etiam importa il suo distributo, et non locare la corona alli pedi ma alla testa, et cusì lo ovolato, et denticulato, et gli altri, al loco congruente se debeno destinare. Lo ordinare dunque, et la praecipua inventione è partecipata ad gli rari, et ad gli molti ancora vulgari, overo idiote commune ad lavoro se praestano gli ornamenti. Et però gli manuali artificii sono dill'architecto ministri. Il quale architecto per modo niuno alla maledicta, et perfida avaritia succumba. Et oltra la doctrina sia bono non loquace, benigno, benivolo, mansueto, paziente, faceto, copioso, indagatore curioso universale, et tardo. Tardo pertanto io dico, per non essere poscia festino alla menda, di questo sia assai.

[...]

[c iii *recto*] La praedicta porta fue diligentissimamente adfabrefacta in una politura aequata di lapideo tabulato secto, conformantise le undulate figure nel cohaeso dille tabule. Cum vaga convenientia dille inserte opere, et la materia luculea, et gratiosa. Da uno lato et l'altro dal contento dilla porta separate dui passi, extavano ancora immote due magne et superbe columnne fina alla sua crepidine di scabricie di ruina sepolte. Dalle quale io al potere il ruinamento rimuovendo, le base aenee denudai discoprendole, et tali di materia erano gli Capitelli, egregiamente conflati. Et per piacere mesurando la crassitudine di una Base, et duplicantila, exprimeva il diametro integro dilla ima crassitudine dilla columna. Per la quale mensuratione trovai la proceritate sua più che duidetriginta cubiti. Le due vicine

miłym dla oka, może je udoskonalić, z pewną swobodą dodając i ujmując, zawsze jednak utrzymując bryłę budynku niezmienną i w harmonii z całością.

Za bryłę uważam cały korpus budowli, który jest głównym celem tworzenia i kształtu projektu, a zarazem odbiciem symetrycznego umysłu architekta, korpus opracowany i zrealizowany jeszcze bez części dekoracyjnych: to on pokazuje, jeśli się nie mylę, wielkość jego umysłu. Ornamenty zaś można z łatwością dodać później, choć ważne jest, aby wiedzieć, jak je rozłożyć, by nie ozdobić koroną stóp zamiast głowy. Tak też jajowniki, ząbki i reszta mają być rozmieszczone w miejscach dla nich odpowiednich. Zatem wybitni, a są oni nieliczni, mają przywilej tworzenia umysłem oraz projektowania, do profanów zaś, czyli zwykłych ignorantów, których jest wielu, należą ornamenty: rzemieślnicy są wszakże narzędziem architekta. Tenże architekt w żadnym wypadku nie może ulec niezdrowemu i nienaturalnemu skąpstwu; niech będzie mądry, a oprócz tego uczciwy, małomówny, uprzejmy, życzliwy, spokojny, cierpliwy, bystry, szczodry, pilny i ciekawy wszystkiego, lecz roztropny: mówię roztropny, aby nie popełnił błędu. Lecz o tym dosyć już powiedziano.

Sprowadzając zatem trzy ostatnio omawiane figury do jednej i dodając do nich jeszcze jedną, składającą się z szesnastu kwadratów, utworzy się tę figurę. Z niej wyjmie się potem romby i przekątne oraz trzy linie pionowe i trzy poziome, z wyjątkiem środkowej, które kończą się na dochodzących do nich liniach prostopadłych. W ten sposób otrzymuje się dwa doskonałe kwadraty, jeden na górze, drugi pod spodem, a każdy z nich zawiera cztery kwadraty.

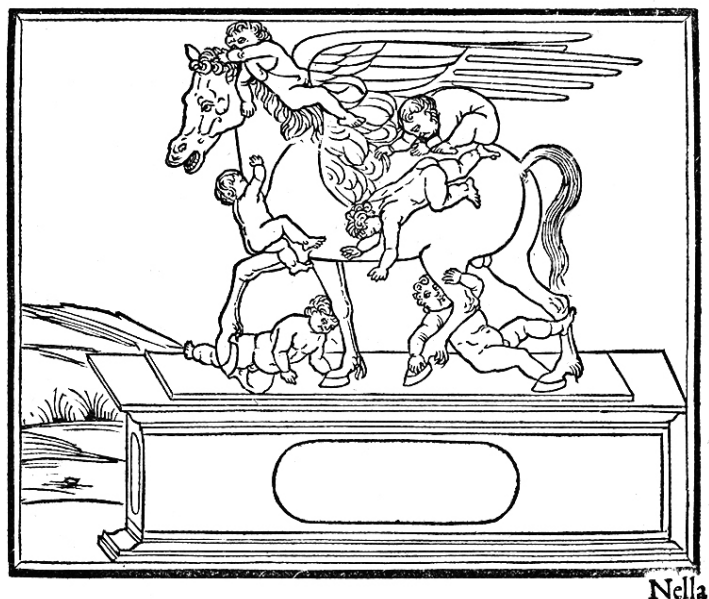
[...]

[c iii recto] Brama została skonstruowana według reguł sztuki w harmonijnej kompozycji kamiennych kwadratowych płyt,

alla porta, di finissimo Porphyrite, et di gratioso Ophites, l'altre due cariatice, overo striate, overo canaliculate, et optimamente prompte. Ultra queste poscia alla leva et dextra parte ordinariamente cum sotiale binato altre cum modesta Enthesi petra durissima laconica astavano.

Il semidiametro de l'ima circuitione dilla columna facea la crassitudine dilla Base, la quale di Thori, di orbiculo, overo Scotia, overo Trochilo, et Plintho constava. Quel semidiviso per tertio, per sé uno usurpava il Plintho, la sua latitudine uno diametro et semi. Partito ancora le due partitione in quatro, una tollevail summo Thoro. Distribuite le tre in parte gemine una apprehendeva il Thoro imo, et l'altra se praestava all'exca-vato Trochilo. Cum gli lymbi tolta una septima parte sua. Tale mensuratione trovai dagli periti artificii elegantemente observata. Sopra gli regulati capitelli dille antedictae columnae, se extendeva una egregia Trabe, overo Epistylion cum la ima fascia ornata di rotundati verticoli, overo bacce, et la secunda cum associatione in longo di fusi truncati, intercalati tra l'uno et l'altro dui spondili soppressi in filatura. La tertia cum venustate aprovata era investita di Simae auriculae in nobile foliatura cauliculata di expresso probatissimo. Superassideva a questo il Zophoro di sinuose fronde, nelle spire, overo vertigini grandi et diversi scapi et fiori cum vaga pampinulatura profondamente interscalpti, negli quali molte volucre nidulavano. Sopra poscia sequiva uno ordine di exquisiti Mutuli, cum [c iii verso] modulata intercalatura. Sopra gli quali principiava la inversa gradatione d'una copiosa coronice. Ultra poscia questa dirupta coronatione, demolito et fracto vedevase la maggiore parte, cum vestigio, overo imitatione di fenestre binate et magne, orbate de gli ornati. Malamente indicando quale si fusse lo aedificio definito et perfectio.

a do nich dostosowano falistą sztukaterię, w pięknej proporcji z umieszczonymi w niej rzeźbami, a wszystko to w materii lekkiej i lśniącej. Z jednej i drugiej strony korpusu bramy, w odległości dwóch podwójnych kroków stały nietknięte jeszcze dwie wielkie i dumne podwójne kolumny, zagrzebane w ziemi aż do wysokości podstawy, które należały do części ruin. Na ile mogłem, podniosłem niektóre z nich, i oczyściłem cokoły zrobione z brązu, materiału, z którego odlano także i kapitele. Z przyjemnością zmierzyłem wysokość podstawy, podwoiłem ją i znalazłem w ten sposób średnicę trzonu kolumny. Dzięki tym pomiarom odkryłem, że wysokość przekraczała dwadzieścia osiem łokci<sup>39</sup>. Dwie kolumny przy bramie, smukłe i doskonałe, były z najszlachetniejszego porfirytu, dwie pozostałe zaś – ze wspaniałego ophitu – były wygładzone i wyłobione jak szata Kariatydy. Oprócz nich, po prawej i po lewej stronie stały, według porządku, dwie inne kolumny z bardzo twardego kamienia ze Sparty, lekko wypukłe. Promień obwodu ich trzonu był równy wysokości cokołu, na który składały się torus, żłobienie, czyli skocja lub trochilus oraz plinta. Jeśli podzielić bazę na trzy, to jedna część przypadała na plintę, która w długości liczyła tyle co półtorej średnicy; a po podzieleniu pozostałych dwóch części na cztery, jedna przypadała na wyższy torus, z trzech zaś pozostałych, podzielonych na dwie, jedna przypadała na niższy torus, druga natomiast na wklęsłą skocję i listwy, które otaczały jej brzegi i zajmowały siódmą jej część. Spostrzegłem, że te wymiary zostały elegancko opracowane przez doświadczonych twórców. Nad kapitelami kolumn biegł wyborny architrav, czyli epistyl, oraz dolny pas zdobiony okrągłymi pętlami czy też węzłami. Środkowy był kombinacją podłużnych wrzecion, które na przemian na siebie zachodziły, a pomiędzy nimi były dwie spłaszczone i nawleczone pereł-



Ryc. 24. *Hypnerotomachia Poliphili* [b iiii verso]. Rzeźba skrzydlatego konia.

[...]

Dunque la perspicua Porta expedita nella planitie dill'alamento intercolumnio di marmoro coaxatamente tabulato cum summa approbatione era situata. Per la quale cosa alquanto essendo accommodata la exigente dimonstratione, degli più principali membri dilla dicta magnifica porta. Parmi nel sequente opportunamente explanare gli sui grati et pervenusti ornamenti. Perché ad lo architecto arduo più se praesta lo essere, cha il bene essere. Questo è che optimamente primo ad isso s'appertene il solido disporre, et nell'animo definire (come sopra dicto fui) dila universale fabrica, cha gli ornati. Gli quali sono accessorii al principale. Dunque al primo, la foecunda peritia di uno solamente si richiede. Ma al secundo molti ma-

ki, zaś pas górny był pięknie zdobiony sinusoidą w kształcie ucha i cudownie wyrzeźbionymi szlachetnymi liśćmi akantu. Na architrawie spoczywał zoophoros płaskorzeźbiony w wygięte gałęzie, o wielkich wolutach w kształcie spirali, były też różne gwiazdy, kwiaty i rozgałęzione winorośle, wśród których gnieździły się ptaki. Jeszcze wyżej biegł rząd wspaniałych mutantów<sup>40</sup> [c iii verso] rytmicznie w należyty sposób rozłożonych, i tam zaczynał się gzyms o odwrotnie ułożonym stopniowaniu. Nad nim wznosił się rząd wielkich ślepych okien łączonych po dwa, bez ornamentów. Z tego wszystkiego trudno zrozumieć, w jaki sposób powstała ta doskonała część konstrukcji.

[...]

Zatem brama była wymierzona z najwyższą precyzją i bardzo szczęśliwie ulokowana pomiędzy dwoma kolumnadami, na fasadzie muru zdobionego marmurowymi płytami. A ponieważ dostatecznie dużo miejsca poświęciłem rozważaniom na temat geometrii głównych części tej wspaniałej bramy, wydaje mi się właściwe, by w kolejnym rozdziale opisać jej wdzięczne i przepiękne ornamenty. Dla architekta bowiem trudniejszy jest właściwy projekt niż jego piękne wykonanie. Oto, co musi on zrobić w pierwszej kolejności i jak najlepiej: wymyśleć i zaprojektować, jak już mówiłem, korpus całej budowli, a potem ornamenty, które mają pomocniczą funkcję. Zatem, aby tę pierwszą rzecz otrzymać, konieczne jest twórcze doświadczenie jednego człowieka, aby zaś wykonać drugą, potrzebne jest współzawodnictwo wielu rzemieślników lub zwykłych robotników (których Grecy zwą „ergati”). To oni są (jak już powiedziano) narzędziami architekta.

nuali, ovvero operatori Idiote (chiamati dagli Graeci Ergati) necessarii concorreno. I quali (come dicto è) sono gl'instrumenti dillo Architecto.



## Przypisy do tekstu polskiego tłumaczenia

<sup>1</sup> W pierwodruku *Hypnerotomachii* strony, na których zamieszczono przedmowy są oznaczone cyframi, pozostałe strony zaś, odpowiednio: małymi łacińskimi literami [a–z] w pierwszej części książki i wielkimi łacińskimi literami [A–F] w drugiej części książki.

<sup>2</sup> Chodzi o księcia Urbino, Guidobalda da Montefeltro. Bratem Leonarda Grasso był Lazzaro Grassi. Por. Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano 1993, s. 121.

<sup>3</sup> Przedmowa piąta. Na temat przedmów w *Hypnerotomachii* zob. uwagi w rozdziale pierwszym.

<sup>4</sup> W oryginale pierwszym słowem opowieści jest „Phebo”. Stąd wywodzi się akrostych, o którym mowa w rozdziale wstępnym. W przekładzie nie sposób utrzymać akrostychu.

W *Hypnerotomachii* znamienne jest łączenie różnych kultur i wskazywanie na ich jedność, charakterystyczne jest tu podkreślanie istnienia jednej, wspólnej kultury tak, jakby różnym kulturom „nie wypadało” występować z osobna.

Opowieść zaczyna się zapowiedzią nadejścia świtu: Mater Matuta to staroitalska bogini światła porannego i urodzeń, oznacza „pierwsze światło” poranka, które poprzedza świt; grecka Leukotea, opiekunka żeglarzy, jest też boginią poranka i świtu. Febus to epitet Apolla, boga Słońca, który powozi jego rydwanem, Córka – to Aurora, a Cynthia – Księżyc. Ajton, Eoos, Flegon i Pyroeis – to konie prowadzące słoneczną kwadrygę. Por. Pierre Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2008, s. 126.

Gwiazda to Lucyfer, który według Witruwiusza (IX,1,7) ukazuje się przed światłem świtu i poprzedza także wóz Słońca. „To miejsce”, do którego przybywa Febus, jest granicą Wschodu i Zachodu na horyzoncie i wskazuje pozorny ruch słońca.

<sup>5</sup> Wskazówki astronomiczne i odnoszące się do pór roku mają znaczenie dla narracji i dla symboliki opowieści. „Łagodność” Gór Ryfejskich sugeruje, że chodzi o porę wiosenną, w której te zawsze pokryte śniegiem mityczne góry czują powiew wiosny. Siedem Sióstr to Plejady – gromada w gwiazdozbiornie Byka, który sąsiaduje z Orionem, tworząc wielką scenę polowania. Wzmianka, że Orion nie podąża już za Siedmioma Siostrami, astronomicznie oznacza, że zachodzi. Opisany okres przypada zatem na czas wiosenny między 9 a 22 maja. [Owidiusz, *Fast.*, 4, 388 i 5, 493 nast.].

<sup>6</sup> Hyperion – jeden z Tytanów, ojciec Słońca, Księżycy i Aurory (Hezjod, *Theog.*, 371–374). Wspomnienie mitu Hero i Leandra, tragicznych kochanków z mitologii greckiej, jest aluzją do *voluptas* i do prawdziwości snu, który ma miejsce o świecie.

<sup>7</sup> W onirycznym świecie *Hypnerotomachii* rządzi wszechwładna i zmienna Fortuna, tu występuje topos Fortuny przeciwnej kochankom, ich duszy-ciału.

<sup>8</sup> W tekście *Hypnerotomachii* określenia, jak „miłosna niemoc”, „blade członki”, „bezkrwisty kolor” budują sferę wyobrażeń, która podkreśla siłę i prawdziwość

uczucia i odwołuje się do średniowiecznego toposu fizjologii miłości. Por. Massimo Ciavolella, *La malattia d'amore dall'Antichità al Medioevo*, Roma 1976, s. 51 nast.

<sup>9</sup> „Działania” są „wzniosłe”, gdyż sen czy wizja odbywają się w ludzkim umyśle – w głowie, która jest szczytem ludzkiego ciała i organizmu. Tu działa fantazja, *vis imaginativa, imaginatio*, wyobraźnia, w której według Arystotelesa (*Somn.*, 459a nast.) rodzą się sny.

Cała oniryczna fizjologia *Poliphila* opiera się na opisie różnych stanów psychicznych, które nawiązują do średniowiecznych toposów antycznego pochodzenia. Motyw sennego widzenia nawiązuje do *Amorosa Visione* Boccaccia, a o bolesnej miłosnej bezsenności mówi jedna z reguł Capellanusa, *Am.*, 2, 8, reg. XXIII. Por. *HP* 2, s. 518, nota 13.

<sup>10</sup> „Szczęśliwa, cudowna, czy raczej straszna” – jest to zapowiedź wszystkich etapów snu Polifila, który we śnie znajdzie szczęście, zdobywając Polię, znajdzie też cudowność (*mirabilia*), za której pomocą przejdzie straszne inicjacyjne próby (*terrificatio visio*).

<sup>11</sup> W tym miejscu po raz pierwszy w *Hypnerotomachii* pojawia się *catalogus arborum*. To nawiązanie do tradycji klasycznej (Homer, *Il.*, XXIII, 118 i nast.), a także do encyklopedyzmu Pliniusza i Izydora, *Etym.*, XVII, 7, 26 i nast.

<sup>12</sup> *Silva Hercynia* nie jest toposem literackim, o czym świadczą starożytne pisma historyczne i geograficzne, np. Cezar, *Bell. gall.*, 6, 25.

<sup>13</sup> Termin „charidemo” to hapaks, pojawia się w tekście *Hypnerotomachii* tylko raz.

<sup>14</sup> Do odnotowania negatywny wydźwięk „lenistwa”, które stanowi przeszkodę na drodze do poznania. Znaczenie terminu podkreśla seria aluzji do psychofizycznego stanu Polifila: przerażenie, bladeść, strach.

<sup>15</sup> Aluzja do tego jest symboliczna. Pod koniec podróży Polifilo dostąpi oczyszczenia poprzez rytualne, mistyczne pokropienie wodą przy świętym źródle Wenerzy. W czasie tej ceremonii podarta toga zostanie z niego zdjęta i zostanie na nowo odziany w jasne, eleganckie szaty.

<sup>16</sup> Obecność w lesie nimfy Echo, która powtarza głos Polifila, jest inspirowana mitem, w którym nimfa, mieszkanka lasów i miejsc opuszczonych, powtarza bolesny krzyk umierającego Narcyza (Owidiusz, *Metam.*, III, 339–510). Świerszcz to aluzja do mitu o Titonosie, ukochanym bogini Aurory, nieśmiertelnym starcu, którego Zeus przemienił w świerszcza.

<sup>17</sup> Opis na podstawie wskazówek w *De re aedificatoria* Albertiego, dz. cyt., s. 213, 219, 221, zwłaszcza uwagi o zmianie koloru marmuru w styczności z czerwoną gliną. Obserwacje na temat szczelności budulca i przylegających kamieni piramid zawarte są też u Herodota (*Hist.*, II, 124) i Flawiusza (*Ant. Iud.*, VIII, 69).

<sup>18</sup> Numidyjski marmur ma jasny kolor, jak kość słoniowa. Bardzo dekoracyjne właściwości tego marmuru podkreśla Alberti, *De re aedificatoria*, dz. cyt., s. 521, wspominali o nim i Pliniusz (*Hist. nat.*, V, 22) i Stacjusz (*Silv.*, II, 2, 92).

<sup>19</sup> Aluzja do prac konstruktorów rzymskich, którzy materiał do budowy dróg konsularnych czerpali ze skalnych, górskich zboczy.

<sup>20</sup> Aluzja do Homera, *Il.*, V, 302.

<sup>21</sup> Nawiązanie do epizodu z Lukana (*Phars.*, III, 153–168), do którego sięgnął też Dante (*Purg.*, IX, 133–138). Opowiada się w nim, że gdy zwycięski Cezar chciał zawładnąć rzymskim skarbcem, drzwi świątyni, w której był strzeżony, otworzyły się z wielkim zgrzytem.

<sup>22</sup> W oryginale występuje termin „tintinabulo” jako dzwonek oznajmiający godzinę kąpeli w termach rzymskich. Colonna myli się, mówiąc o termach Hadriana, gdyż Hadrian nie wznosił term, lecz odrestaurował termy Agryppy. Błąd wynika prawdopodobnie z mylnej lektury kodeksów, w których termin *Hadriani* poprzedza bezpośrednio listę term *IX regio*. Por. Carolus Ludovicus Urlichs, *Codex Urbis Romae topographicus*, ex aedibus Stahelianis, Wirceburgi 1871, s. 15 i 39.

Fragment nawiązuje też do dzieła Pliniusza, który opowiada, że etruski król Porsenna kazał zbudować w Kluzjum labirynt o kwadratowym kształcie, na którym wznosiło się pięć piramid, a na ich szczytach zawieszono dzwonki o doniosłym dźwięku, *Hist. nat.*, XXXVI, 91–93.

<sup>23</sup> Chodzi o świetliki umieszczone w najniższych częściach budowli. W oryginale słowo *catabassi* występuje jako neologizm. Wejście na górę Polifila ma znaczenie mistyczne i termin może być aluzją do mistycznego znaczenia pojęcia greckiego, które oznacza zejście, zstąpienie.

<sup>24</sup> Wyspa Lemnos jest wspomniana w mitologii greckiej jako rezydencja boga Hefajstosa, opisuje się ją też w przygodach Argonautów. Tekst nawiązuje do wiszących ogrodów królowej Semiramidy i mauzoleum w Halikarnasie.

<sup>25</sup> Idea miłosna i niebiańska to Polia, w odróżnieniu od Petrarkowskiej Laury – kształtowanej na wzór Idei boskiej.

<sup>26</sup> Według Albertiego „liniamento” i „materia” to najistotniejsze części każdego ciała, a budynek jest ciałem. Pojęcia te odpowiadają „rysunkowi”, który jest dziełem umysłu ludzkiego oraz „materii”, która jest produktem natury. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, dz. cyt., s. 15.

<sup>27</sup> Termin „metopa” nie występuje tu w znaczeniu płaskorzeźby na fryzie, jest raczej upowszechnieniem w języku *volgare* greckiego terminu oznaczającego front, czoło.

<sup>28</sup> „Hypotrachelion” to szyjka w górnej części kolumny, pod kapitelem, „apophysis” zaś to termin, którym Witruwiusz w *Dziesięcioksięgu* (*De Arch.*, IV, 1, 11) określa górną zwężającą się część trzonu kolumny.

<sup>29</sup> „Xystos” to też termin witruwiański: „Xystos enim est graeca appellatione porticus ampla latitudine”, *De arch.*, V.

<sup>30</sup> „Kanały” – chodzi o sztuczne rowy wypełnione wodą, budowane dla ozdoby willi, w których trzymano dzikie zwierzęta. (Cyceron, *Leg.*, II, 2).

<sup>31</sup> Rycinę przedstawiającą skrzydatego konia w niniejszym wydaniu zamieszczono na s. 254.

<sup>32</sup> Perilaos to twórca byka z brązu jednego z najstarszych narzędzi kaźni skonstruowanego dla Falarisa, władcy sycylijskiego miasta Akragas, w którym sam zginął jako pierwszy (Diodor Sycylijski, *Biblioteca Storica*, IX, 30), zaś Hiram z Tyru współpracował z żydowskim królem Salomonem, dostarczając mu materiałów do budowy świątyni w Jerozolimie.

<sup>33</sup> „Paegma”, czyli drewniany postument zaopatrzony w liny i ciężary do użytku na scenie pozwalał na efektowne przesunięcia sceniczne. Por. Pliniusz, *Hist. nat.*, XXXIII, 53, Seneka, *Ep.*, LXXXVIII, 22.

<sup>34</sup> W oryginale „unda”, termin architektoniczny, który u Witruwiusza oznacza ornament z naprzemiennie ułożonych linii wklęsłych i wypukłych (*De Arch.*, V, 6, 6).

<sup>35</sup> Grecki, łaciński i arabski to trzy „klasyczne” języki literatury medycznej.

<sup>36</sup> Kula na obelisku ma charakter symboliczny. Za Makrobiuszem (*Somn. Scip.*, 1, 11 i 14) przedstawia szczyt alegorycznej konstrukcji, która wyraża dwudzielną część ciała i umysłu i mówi o ciele, które jest grobem duszy.

<sup>37</sup> Opisane hieroglify przedstawia ryc. 1 *Hypnerotomachia Poliphili* [c. recto]. Ksylografia z rebusem, podpisana znakiem „b”.

<sup>38</sup> „Virtus est medium vitiorum et utrimque reductum”, Horacy (*Ep.*, 1, 18, 9), za Arystotelesowską teorią „złotego środka”.

<sup>39</sup> Colonna, za L.B. Albertim stosuje miary rzymskie, *De re aedificatoria*, dz. cyt. s. 399. *Cubitus*, czyli łokieć rzymski liczył około 0,443 metra.

<sup>40</sup> Mutuł to ozdobna płyta pod fryzem na dolnej części gzymsu.

# Bibliografia

## Konsultowane wydania *Hypnerotomachii Poliphili*

- Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia nisi somnium esse docet*, Aldus, Venice 1499.
- La hypnerotomachia di Poliphilo. Cioè pugna d'amore in sogno. Dov' egli mostra che tutte le cose humane non sono altro che sogno*, Aldus, in casa de' figliuoli di Aldo, Venetia 1545.
- Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atqueobiter plurima scitu sane quam digna commemorat* di Francesco Colonna; trascrizione dell'edizione aldina del 1499, Davide de Caro, (red.) [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it), edizione elettronica del 28 giugno 2002 (dostęp: 15.01.2015).
- Hypnerotomachie, ou discours du songe de Poliphile*, Jean Martin (red. i tłum.), Kerver, Paris 1546 (wyd. 2, 1554).
- Pozzi Giovanni, Casella Maria Teresa, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, Antenore, Padova 1959, t. I, *Testo*.
- Colonna Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi, Lucia A. Ciapponi, Antenore, Padova 1968 (1980), t. I: *Testo*.
- Colonna Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, riproduzione dell'edizione aldina del 1499, Marco Ariani, Mino Gabriele (red.), Adelphi, Milano 2004, t. I.
- Colonna Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, introduzione, traduzione e commento di Marco Ariani, Mino Gabriele, Adelphi, Milano 2004, t. II.

## Inne teksty źródłowe

- Alberti Leon Battista, *Theogenius* [w:] *Opere Volgari*, Laterza, Bari 1966, t. II.
- Alberti Leon Battista, *Ludi rerum mathematicarum e Descriptio Formae Urbis Romae*, Roma 1450–1452.
- Alberti Leon Battista, *Ludi matematici*, Guanda Editore, Milano 1980.
- Alberti Leon Battista, *De Componendis Cifris o De Cifris*, A. Buonafalce (red.), Galimberti Tipografi Editori, Torino 1998.

- Alberti Leon Battista, *De re aedificatoria libri decem*, A. Poliziano (red.), Jakob Kammerlander, Strasbourg 1541.
- Alighieri Dante, *De Vulgari Eloquentia* [w:] *Opere di Dante*, Aristide Mari-go (red.), Firenze, Le Monnier 1948, t. XI.
- Alighieri Dante, *La Divina Commedia*, D. Mattalia (red.), BUR, Milano 1984–1986, t. I–III.
- Alighieri Dante, *O języku pospolitym*, tłum. W. Olszaniec, Antyk, Kęty 2002.
- Alighieri Dante, *Rime*, G. Contini (red.), Einaudi, Torino 1995.
- Apulejusz z Madaury, *Metamorfozy albo Złoty osioł*, tłum. E. Jędrkiewicz, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1953.
- Arystoteles, *O śnie i czuwaniu*, tłum. P. Siwek [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, PWN, Warszawa 1992, t. III.
- Aristotelis *De somno et vigilia Liber*, Burgersdijk & Niermans *Templum Salomonis*, Leiden 1943.
- Arystoteles, *Zoologia. Historia Animalium*, tłum. Paweł Siwek, PWN, Warszawa 1982.
- Boccaccio Giovanni, *l'Amorosa visione*, V. Branca (red.) [w:] G. Boccaccio, *Tutte le opere*, V. Branca (red.), Mondadori, Milano 1974, t. III.
- Boccaccio Giovanni, *Genealogia deorum gentilium*, Lucio Spineda, Venetia 1606.
- Boccaccio Giovanni, *Comedia delle Ninfe fiorentine* [w:] G. Boccaccio, *Tutte le opere*, V. Branca (red.), t. II, Mondadori, Milano 1964.
- Boccaccio Giovanni, *Elegia di madonna Fiammetta*, C. Delcorno (red.) [w:] G. Boccaccio, *Tutte le opere*, V. Branca (red.), Mondadori, Milano 1994, t. V/2.
- Capellanus Andreas, *De Amore*, E. Trojel (red.), *Andreas Capellanus regii Francorum De amore libri tres*, Hauniae 1892; przedruk: München 1972.
- Corpus Hermeticum*, XVI, 2, A.D. Noc, A. Festugière (red.), Paris 1945.
- [Cyceron] Cicero, *De divinatione*, W. Heinemann (red.), Harvard University Press, London, Cambridge 1959.
- [Cyceron] Cicerone, *Della divinazione*, trad. S. Timpanaro con testo a fronte, Garzanti, Milano 1988.
- [Klaudian] Claudianus C., *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, M. Platnaeur, W. Heinemann (red.), G.P. Putnam's Sons. London, New York 1922.
- [Klaudian] Claudianus C., *Gigantomachia* [w:] *Raccolta di tutti gli antichi poeti latini colla loro versione nell'italiana favella*, Regio Ducal Palazzo, Milano 1736, t. XIII.

- Compagni Dino, *L'Intelligenza. Poema in non a rima*, G. Daelli, Milano 1863.
- [Diodor Sycylijski] Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, I–V, a cura di G.F. Gianotti, A. Corcella, I. Labriola, D.P. Orsi, Sellerio, Palermo 1986.
- Ficino Marsilio, *De christiana religione*, Firenze 1474.
- Ficino Marsilio, *De vita libri tres*, A. Biondi, G. Pisan (red.), Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1991.
- Ficino Marsilio, *Theologia Platonica de immortalitate animarum*, Firenze 1482.
- Flakus Waleriusz, *Argonautyki*, tłum. S. Śnieżewski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- [Flawiusz] Flavius J., *Antichità giudaiche*, L. Moraldi (red.), UTET, Torino 2013.
- Fournival R., *Bestiario d'Amore*, F. Zambon (red.), Pratiche, Parma 1987.
- Herodot, *Dzieje*, tłum. A. Bronikowski, W Komisje Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1862, t. I–II.
- Homer, *Iliada*, tłum. F.K. Dmochowski, wstęp i komentarz T. Sinko; przygot. J. Łanowski, Ossolineum, cop. De Agostini Polska, Warszawa 2004.
- [Horapollon] Orapollo, *Hieroglyphica*, trad. it. e cura di M.A. Rigoni e E. Zanco, *I geroglifici*, Rizzoli, Milano 2009.
- [Horapollon] Horapollo legiziano, *Trattato sui Geroglifici*, testo, traduzione e commento F. Crevatin, G. Tedeschi, Università degli Studi di Napoli L'orientale, Napoli 2002.
- Horapollon, *Hieroglyphica*, J. Sokolski (red.), WUW, Wrocław 2003.
- [Izydor z Sewilii], Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive originum libri viginti*, W.M. Lindsay (red.), Oxford 1911, t. I–II.
- [Lukan] Lucano, *La guerra civile o Farsaglia (Pharsalia)*, L. Canali (red.), BUR, Milano 1981.
- Lukan, *Wojna domowa (Pharsalia)*, tłum. M. Brożek, PAU, Kraków 1994.
- [Makrobiusz] Macrobius A.T., *Commentarii in Somnium Scipionis*, Eysenhardt F. (red.), Teubner, Leipzig 1868.
- Martianus Capella, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, I. Ramelli (red.), Bompiani, Milano 2001.
- Mirandola Giovanni Pico, *De ente et uno*, Firenze 1491.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. A. Kamińska, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, t. I.
- Peletier Jacques, *L'arithmetique*, Jean de Tourne, Lyon 1570.
- Pindar, *Wybór poezji*, oprac. A. Szastyńska-Siemion, Ossolineum, Wrocław 1981.

- Platina Bartolomeo, *De Honesta Voluptate et Valetudine*, Laurentius de Aquila & Sibyllinus Umber, Venetiis 1474.
- Platina Bartolomeo, *Il piacere onesto e la buona salute*, E. Faccioli (red.), Einaudi, Torino 1985.
- Platon, *Kritias* [w:] Platon, *Timaos, Kritias*, tłum. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002.
- Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2003.
- [Pliniusz] Plini Secundi C., *Naturalis historiae libri XXXVII. Libri XXXI–XXXVII*, Carolus Mayhoff (red.), B.G. Teubner, Lipsia 1897, t. V.
- Pliniusz, *Historia naturalna*, tłum. i oprac. I. i T. Zawadzcy, Ossolineum, cop. De Agostini Polska, Warszawa 2004, t. II.
- Pozzi Giovanni, Casella Maria Teresa, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, Antenore, Padova 1959, t. I.
- Stacjusz, Sylwy*, wstęp, tłum., oprac., S. Śnieżewski, PAU, Kraków 2010.
- Trismegistos, *Poimandres*, tłum. i komentarz ks. W. Myszor, „Studia Theologica Varsaviensia” 1977, 15, nr 1.
- Ulrichs Carolus Ludovicus, *Codex Urbis Romae topographicus*, Wirceburgi, ex aedibus Stahelianis 1871.
- Warron Marek Terencjusz, *O gospodarstwie rolnym*, tłum. i komentarz I. Mikołajczyk, Ossolineum, Wrocław 1991.
- Wergiliusz, *Bukoliki*, tłum. K. Koźmian, Czytelnik, Warszawa 1998.
- [Witruwiusz] Vitruvio, *De architectura*, a cura di Pierre Gros, traduzione e commento Antonio Corso e Elisa Romano, Einaudi, Torino 1997, t. I–II.
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1956.

### Studia krytyczne i opracowania

- Agamben Giorgio, *Il sogno della lingua. Per una lettura del Polifilo*, „Lettere italiane”, 1982, nr 34, 4.
- Ariani Marco, [w:] Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili*, introduzione, traduzione e commento di Marco Ariani, Mino Gabriele, Adelphi, Milano 2004, t. II.
- Branca Vittore, *‘L’Amorosa visione’. Origini, significati, fortuna*, „Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa” (Lettere, Storia e Filosofia), 2, t. 11 (1942), fasc. 1, s. 290.
- Calvesi Maurizio, *Identificato l'autore del Polifilo*, „Europa letteraria” 1965, nr 35.
- Calvesi Maurizio, *La Pugna d'amore in sogno*, Lithos, Roma 1996.



- Carboni Stefano, *'Istanti visionari'. Venezia e l'Islam* [w:] *Venezia e l'Islam 828–1797*, Marsilio, Venezia 2007, s. 4–5.
- Castelli Paola, *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1979.
- Cerinotti Angela (red.), *Tajemnice piramid*, tłum. H. Cieśla, Bellona, Warszawa 2009.
- Ciavolella Massimo, *La malattia d'amore dall'Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma 1976, s. 51 nast.
- Cortesi Paolo, *Manoscritti segreti. Dai misteri del Mar Morto alle profezie di Nostradamus*, Newton & Compton, Roma 2003.
- Crevatin Franco, Tedeschi Gennaro, *Ideologia e Scrittura. L'enigma dei geroglifici e la suprema resistenza di una cultura in estinzione* [w:] Horapollon l'egiziano, *Trattato sui Geroglifici*, Università degli Studi di Napoli L'orientale, Napoli 2002, s. 6 nast.
- Cumont Franz, *Lux perpetua*, P. Geuthner, Paris 1949, s. 184 nast.
- Donati Lamberto, *Polifilo a Roma: il mausoleo di S. Costanza*, „La Bibliofilia” 1968, nr 70, s. 1–38.
- Donati Lamberto, *Polifilo a Roma: le rovine romane*, „La Bibliofilia” 1975, nr 77, s. 37–64.
- Donati Lamberto, *Studio esegetico sul Polifilo*, „La Bibliofilia” 1950, nr 52, s. 128–162.
- Doniger Wendy, *Sogni, illusioni e altre realtà*, Adelphi, Milano 2005.
- Fogliani Silvia, Dutto Davide, *Il giardino di Polifilo. Ricostruzione virtuale dalla Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna stampata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio*, Ricci, Milano 2002.
- Freyhan Robert, *The Evolution of the caritas figure in the thirteenth and fourteenth centuries*, „Journal of the Warburg Institute” 1948, XI, s. 68–86.
- Gabriele Mino [w:] Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili*, introduzione, traduzione e commento di M. Ariani, M. Gabriele, Adelphi, Milano 2004, t. II.
- Gillmeister Andrzej, *Strażnicy ksiąg Sybillińskich*, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra, 2009.
- Gnoli Domenico, *Il sogno di Polifilo*, „Rivista d'Italia” 1899, 2, 5/6, s. 44–72.
- Grimal Nicolas, *Dzieje starożytnego Egiptu*, PIW, Warszawa 2004.
- Grimal Pierre, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Ossolineum, Wrocław 2008.
- Grossato Alessandro, *Le metamorfosi di Laura e Francesco ad Arqua e la cerchia ermetica patavina dei Valdezocco* [w:] *Cenacoli. Circoli e grup-*

- pi letterari, artistici, spirituali*, F. Zambon (red.), Medusa, Milano 2007, s. 199–220.
- Grossato Alessandro, *Del sogno iniziatico di Polifilo*, “Quaderni di Studi Indo-Mediterranei”, 2009, nr 2, s. 227–247.
- Jung Carl Gustav, *Psychologia a alchemia*, tłum. R. Reszke, KR, Warszawa 2009.
- Klimkiewicz Anna, *Il sogno filosofico di Poliphilo ovvero della cultura universale* [w:] *Pensées orientale et occidentale: influences et complémentarité*, K. Dybeł, A. Klimkiewicz, M. Świda (red.), Księgarnia Akademicka, Cracovie 2012, s. 159–169.
- Klimkiewicz Anna, *Litera we włoskim pejzażu trzech epok* [w:] *De la lettre aux belles-lettres. Etudes dédiées a Regina Bochenek-Franczakowa. Od litery i listu do literatury. Studia dedykowane Reginie Bochenek-Franczakowej*, W. Rapak, J. Kornhauser, I. Piechnik (red.), WUJ, Kraków 2012, s. 199–209.
- Kowalski Krzysztof, Krzak Zygmunt, *Tezeusz w labiryncie*, Ossolineum, Warszawa–Wrocław 1989.
- Kremer Józef, *Podróż do Włoch*, Warszawa 1879, t. V.
- Kretzulesco-Quaranta Emanuela, *È Leon Battista Alberti il misterioso autore della Hypnerotomachia Poliphili?*, „Politica Romana” 1996, nr 3, s. 178–187.
- Lefavre Liane, *Hypnerotomachia Poliphili Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*, The MIT Press, London 1997.
- Levi d’Ancona Mirella, *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Olschki, Firenze 1977.
- Medin Antonio, *La Visione barbariga di Ventura da Malgrate. Poemetto storico-allegorico della fine del secolo XV*, C. Ferrari, Venezia 1905.
- Murr Josef F., *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*, Wagnerische Universitäts-Buchhandlung, 1890.
- Patch Howard Rollin, *The Other World*, Harvard University Press, Cambridge, 1950; New York 1980.
- Pensées orientale et occidentale: influences et complémentarité*, K. Dybeł, A. Klimkiewicz, M. Świda (red.), Księgarnia Akademicka, Cracovie 2012.
- Piemontese Angelo Michele, *Le iscrizioni arabe nella Poliphili Hypnerotomachia* [w:] Ch. Burnett, A. Contadini, *Islam and the Italian Renaissance*, The Warburg Institute, London 1999, s. 199–220.
- Ponte Giovanni, *Leon Battista Alberti Umanista e Scrittore*, Tilgher, Genova 1981.

- Poulet Georges, *Metamorfozy koła* [w:] *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, tłum. W. Błońska i in., wybór J. Błoński i M. Głowiński, przedmowa J. Błoński, PIW, Warszawa 1977, s. 331–354.
- Pozzi Giovanni, Casella Maria Teresa, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, Antenore, Padova 1959, t. I–II.
- Pozzi Giovanni, *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano 1993.
- Prinke Rafał Tadeusz, *Zwodniczy ogród błędów. Piśmiennictwo alchemiczne do końca XVIII wieku*, IHN PAN, Warszawa 2014.
- Rigoni Mario Andrea, Zanco Elena, *Gli hieroglyphica di Orapollo: natura e significato dell'opera* [w:] *Orapollo, Hieroglyphica*, M.A. Rigoni, E. Zanco (red.), *I geroglifici*, Rizzoli, Milano 2009, s. 5–62.
- Rzepińska Maria, *Historia koloru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, S. Kozakiewicz (red.), PWN, Warszawa 1969.
- Smidt Arcangeli Catarina, *La pittura 'orientalista' a Venezia dal XV al XVII secolo* [w:] *Venezia e l'Islam 828–1797*, Marsilio, Venezia 2007, s. 139–160.
- Sokolski Jacek, *Wstęp* [w:] *Horapollon, Hieroglyphika*, WUW, Wrocław 2003.
- Szafańska Małgorzata, *Ogrody Poliphila. Wczesny ogród renesansowy w świetle Hypnerotomachii Poliphili*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1992, LIV, nr 1, s. 1–26.
- Tafari Manfredo, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Einaudi, Torino 1992.
- Taranczewski Paweł, *Kolor w świadomości Europy – dzieje problemów*, „Znak”, 2008, nr 640, s. 122–129.
- The Commentary on Martianus Capella's "De nuptiis Philologiae et Mercurii" attributed to Bernardus Silvestris*, H.J. Westra (red.), Toronto 1986.
- Tuve Rosamund, *Allegorical Imagery*, University Princeton, Princeton 1966.
- Yates Frances Amelia, *Sztuka pamięci*, tłum. W. Radwański, PIW, Warszawa 1977.
- Zambon Francesco (red.), *Cenacoli. Circoli e gruppi letterari, artistici, spirituali*, Medusa, Milano 2007.



## Spis ilustracji

- Ryc. 1. *Hypnerotomachia Poliphili* [c i recto]. Ksylografia z rebusem, podpisana znakiem „b”.
- Ryc. 2. *Hypnerotomachia Poliphili* [a v verso]. Początek drogi Polifila.
- Ryc. 3. *Hypnerotomachia Poliphili* [e i recto]. Fontanna z postacią śpiącej nimfy.
- Ryc. 4. *Hypnerotomachia Poliphili* [b vii verso]. Posąg słonia z obeliskiem na grzbiecie.
- Ryc. 5. *Hypnerotomachia Poliphili* [f vii verso]. Wyobrażenie Słońca.
- Ryc. 6. *Hypnerotomachia Poliphili* [h viii recto]. Przybycie Polifila do trzech bram i wybór drogi.
- Ryc. 7. *Hypnerotomachia Poliphili* [a vii recto]. Polifilo wśród ruin.
- Ryc. 8. *Hypnerotomachia Poliphili* [b i verso]. Piramida.
- Ryc. 9. *Hypnerotomachia Poliphili* [h vi verso]. Postać Jowisza. Symbol wolnej woli.
- Ryc. 10. *Hypnerotomachia Poliphili* [n iii recto]. Przykład architektoniczny. Świątynia Wenery.
- Ryc. 11. *Hypnerotomachia Poliphili* [o i recto]. Ceremonia gaszenia ognia w świątyni.
- Ryc. 12. *Hypnerotomachia Poliphili* [o vii recto]. Ceremonia ku czci Wenery w świątyni.
- Ryc. 13. *Hypnerotomachia Poliphili* [h v recto]. Obelisk z przedstawieniami nawiązującymi do pojęć św. Trójcy.
- Ryc. 14. *Hypnerotomachia Poliphili* [t viii recto]. Schemat wyspy Cytery.
- Ryc. 15. *Hypnerotomachia Poliphili* [z vii recto]. Altana-pergola.
- Ryc. 16. *Hypnerotomachia Poliphili* [t iii recto]. Przykład *ars topiaria*. Fontanna w ogrodzie w drugim kręgu wyspy.
- Ryc. 17. *Hypnerotomachia Poliphili* [t iiiii verso]. Topiarz z bukszpanu w ogrodzie trzeciego kręgu Cytery.
- Ryc. 18. *Hypnerotomachia Poliphili* [t v recto]. Przykład *ars topiaria*: drzewko-kula.
- Ryc. 19. *Hypnerotomachia Poliphili* [t vi recto]. Przykład *ars topiaria*: drzewko-półkula w ogrodzie trzeciego kręgu Cytery.
- Ryc. 20. *Hypnerotomachia Poliphili* [b vii recto]. Inskrypcja grecka i arabska zamieszczona na ozdobie głowy słonia.

- Ryc. 21. *Hypnerotomachia Poliphili* [h viii recto]. Fragment ryc. 6 [h viii recto]. Napisy w języku hebrajskim, greckim, łacińskim i arabskim (pierwszy w historii druku tekst arabski).
- Ryc. 22. *Hypnerotomachia Poliphili* [z viii recto]. „Sancta Venere Divina Genitrice”.
- Ryc. 23. Anonimowe rzeźby egipskie z przedstawieniem Izdy karmiącej Horusa (od lewej): 1. Paryż, Louvre; 2. Baltimore, Walters Art Museum.
- Ryc. 24. *Hypnerotomachia Poliphili* [b iiii verso]. Rzeźba skrzydlatego konia.

## Indeks nazwisk

- Agamben Giorgio 143  
Agryppa, Marek Wipsaniusz  
    Agryppa 259  
Alberti Leon Battista 26, 27, 28, 29,  
    35, 44, 71, 72, 73, 87, 88, 90, 92,  
    93, 114, 128, 258, 259, 260  
Aleksander VI, papież, *zob.* Borgia  
    Rodrigo  
Aleksander VII Chigi, papież 32  
Alighieri Dante 15, 37, 38, 40, 48, 56,  
    63, 65, 66, 69, 81, 108, 110, 145,  
    151, 161  
Apulejusz 15, 49, 63, 86  
Ariani Marco 8, 17, 38, 45, 66, 71, 93,  
    151, 152  
Arystoteles 15, 31, 56, 63, 68, 104,  
    258, 260  
Augustyn, św. 31  
  
Bellini Gentile 139  
Bembo Pietro 18, 21  
Bernini Gian Lorenzo 52  
Bessarion Basilio 32  
Biondi Albano 164  
Błońska Wanda 108  
Błoński Jan 108  
Boccaccio Giovanni 15, 29, 37, 38,  
    39, 40, 41, 42, 45, 48, 49, 57, 60,  
    63, 81, 258  
Bochenek-Franczakowa Regina 145  
  
Boecjusz 15, 81  
Bonghi Giuseppe 162  
Borgia Rodrigo (Aleksander VI,  
    papież) 31  
Branca Vittore 39, 42  
Brixianus Andreas Maro 21  
Buondelmonti Cristoforo 140  
Burnett Charles 148  
Byrtferth z Ramsey 105  
  
Calvesi Maurizio 25, 35, 92  
Capella Martianus 82, 86, 89, 106  
Capellanus Andreas 15, 48, 110, 111,  
    112, 258  
Carboni Stefano 139  
Carpaccio Vittorio 139  
Casella Maria Teresa 8, 25  
Castelli Paola 146  
Cerinotti Angela 158  
Ciapponi Lucia A. 21, 25  
Ciavolella Massimo 258  
Cieśla Hanna 158  
Colocci Angelo 64  
Colonna Francesco 8, 9, 15, 17, 24,  
    25, 26, 29, 30, 31, 32, 35, 39, 41,  
    43, 53, 60, 64, 81, 87–89, 92, 93,  
    97, 110–112, 114, 115, 127, 142,  
    143, 148, 160–162, 259, 260  
Compagni Dino 162  
Contadini Anna 148

- Contini Gianfranco 161  
 Cortesi Paolo 33, 157  
 Crevatin Franco 140  
 Cumont Franz 89  
 Cyceon, Marek Tulliusz Cyceon 31, 41, 63, 64, 88, 259  
  
 Dante, *zob.* Alighieri Dante  
 Diodor Sycylijski 74, 112, 148, 260  
 Dionizy 31  
 Donati Lamberto 30, 35, 92, 154  
 Doniger Wendy 161, 163  
 Dürer Albrecht 20  
 Dutto Davide 127  
 Dybeł Katarzyna 149  
  
 Eckhart von Hochheim (Mistrz Eckhart) 108  
  
 Festugière André-Jean 141  
 Ficino Marsilio 31, 32, 52, 57, 60, 127, 141, 142, 159, 164  
 Fiore Joachim da 105  
 Flakkus Waleriusz 81  
 Flawiusz Józef 72, 258  
 Fogliani Silvia 127  
 Fournival Richard de 69  
 Franciszek I, król Francji 20  
 Freyhan Robert 84  
  
 Gabriele Mino 8, 17, 60, 105, 114, 147, 148  
 Gillmeister Andrzej 41  
 Głowiński Michał 108  
 Gnoli Domenico 40, 41, 43  
 Grassi Lazzaro 257  
 Grasso Leonardo 20, 21, 22, 23, 24, 30, 38, 64, 257  
 Gregori Giovanni de Gregorio de 29  
  
 Griffio Francesco 18  
 Grimal Nicolas 147  
 Grimal Pierre 257  
 Grossato Alessandro 140, 161, 162  
 Gutenberg Johannes 20  
  
 Hadrian, Publiusz Eliusz Hadrian, cesarz rzymski 124, 259  
 Han Ulrich 68  
 Heraklit 31  
 Herodot z Halikarnasu 15, 72, 258  
 Hezjod 68  
 Homer 15, 75, 109, 259  
 Horacy, Kwintus Horacjusz Flakkus 68, 260  
 Horapollon 52, 57, 140, 141  
  
 Izydor z Sewilli, św. 58, 258  
  
 Jamblich 31, 141  
 Juliusz Cezar 258  
 Jung Carl Gustav 159  
  
 Kallimach Filip 31  
 Kammerlander Jakob 72  
 Klaudian Klaudiusz 15, 81, 86, 130  
 Klaudiusz, *zob.* Klaudian Klaudiusz  
 Klimkiewicz Anna 55, 145, 149  
 Kornhauser Jakub 145  
 Kowalski Krzysztof 108  
 Kremer Józef 124  
 Kretzulesco-Quaranta Emanuela 26, 29, 33  
 Krzak Zygmunt 108  
  
 Lelli Lukrecja 33  
 Leon X, papież 64  
 Leto Giulio Pomponiusz 25, 27, 31  
 Levi d'Ancona Mirella 123  
 Likas 148



- Lorris Guillaume de 39
- Lukan, Marcus Annaeus Lucanus 81, 109, 259
- Lukian z Samosat 15
- Makrobiusz, Ambrozjusz Teodozjusz  
Makrobiusz 15, 49, 69, 89, 260
- Mansueti Giovanni 139
- Mantegna Andrea 18
- Manuzio Aldo 17, 19, 30, 37, 140
- Maria Akwitańska 42
- Maron Andrea z Brescii 22, 23
- Martin Jean 29
- Medici Lorenzo de 31
- Medin Antonio 38
- Mikołaj Kuzańczyk 31, 32
- Mikołaj V, papież 26, 32
- Mirandola Giovanni Pico della 21, 26, 31, 52, 57, 140, 141, 142
- Mistrz Eckhart, *zob.* Eckhart von Hochheim
- Montefeltro Guidobaldo da, książę Urbino 20, 257
- Murr Josef F. 68
- Neron, cesarz rzymski 124
- Owidiusz, Publius Ovidius Naso 15, 86, 93, 122, 130, 257
- Patch Howard Rollin 67
- Paweł II, papież 31
- Peletier Jacques 108
- Petrarka Francesco 37, 38, 40, 63, 86, 145, 259
- Piechnik Iwona 145
- Piemonteses Angelo Michele 148, 150, 154
- Pindar 44
- Pisan Giuliano 164
- Pisano Andrea 84
- Pisano Nicolò 84
- Pitagoras 31, 84
- Pius II, papież 32
- Platina Bartolomeo 31, 68
- Platon 31, 49, 63, 69, 108, 109, 112, 130
- Pliniusz Starszy 15, 63, 74, 81, 122, 133, 147, 148, 258, 259, 260
- Plutarch z Cheronei 68, 109, 112
- Poliziano Angelo 72
- Ponte Giovanni 27
- Poulet Georges 108
- Pozzi Giovanni 8, 21, 24–25, 77, 257
- Prudencjusz, Aurelius Prudentius Clemens 47
- Radwański Witold 108
- Rapak Wacław 145
- Reszke Robert 159
- Rigoni Mario Andrea 52, 142
- Rzepińska Maria 105
- Scita Giovanni Battista 21
- Seneka, Lucius Annaeus Seneca 260
- Serwiusz, Maurus Servius Honoratus 69
- Silvestri Bernardo 82
- Smidt Arcangeli Catarina 139
- Sokolski Jacek 52, 140, 141
- Szafrńska Małgorzata 98, 99, 122, 123
- Świda Monika 149
- Tafari Manfredo 26
- Taranczewski Andrzej 105

Tarkwiniusz Pyszny (Lucius  
Tarquinius Superbus), król  
rzymski 33

Tedeschi Gennaro 140

Trismegistos Hermes 32, 141, 159

Tuve Rosemond 47

Urlichs Carolus Ludovicus 259

Vaccarini Giovanni Battista 52

Valeriano Pierio 21

Valla Lorenzo 32, 52

Walmiki 161

Warron, Marek Terencjusz Varro 71,  
133

Wawrzyniec Wspaniały 26

Wergiliusz, Publiusz Wergiliusz Maro  
42, 64, 69, 71

Westra Haijo-Jan 82

Witruwiusz 15, 73, 87, 90, 93, 133,  
260

Yates Frances Amelia 108

Zambon Francesco 55, 69, 140

Zanco Elena 52

Zeno Apostolo 25

Zosimos z Panopolis 160

REDAKTOR  
*Dorota Węgierska*

KOREKTA  
*Barbara Rydzewska*

SKŁAD I ŁAMANIE  
*Wojciech Wojewoda*

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego  
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków  
tel. 12-663-23-81, tel./fax 12-663-23-83